

MARLEN BATISTA De MARTINO

DO VAZIO AO LABIRINTO: O ESPAÇO E A ARTE CONTEMPORÂNEA.
Uma história das sensibilidades e percepções sobre o espaço através da Arte
Contemporânea.

FLORIANÓPOLIS
2004

MARLEN BATISTA De MARTINO

DO VAZIO AO LABIRINTO: O ESPAÇO E A ARTE CONTEMPORÂNEA.
Uma história das sensibilidades e percepções sobre o espaço através da Arte Contemporânea.

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História, Curso de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Cynthia Machado Campos

Co-orientadora: Rosângela Cherem

FLORIANÓPOLIS
2004

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela confiança depositada nesta dissertação.

Minha eterna gratidão à querida professora que me formou: Maria Teresa Santos Cunha.

Às professoras Anita Koneski e Bárbara Giese.

Às professoras que carinhosamente auxiliaram na construção deste trabalho: Regina Melin e Tânia Ramos.

À Nazaré, sempre pronta a ajudar.

À Cynthia pela sua compreensão, paciência e amizade.

Aos grandes amigos : Clemente, Lisa, Daniel, Laura, Mari e Jorge.

Aos meus pais Flower Power, meus amores, minha vida: Terraflor e Margo De Martino.

Àquela que surgiu de uma pintura de Klimt: minha querida irmã gêmea, Marion De Martino.

Ao Neca, aquele que saiu dos quadros de Gauguin, por sua sincera e silenciosa cumplicidade.

À minha filha Mirna, àquela que sem entender uma palavra de meu trabalho, compreendeu silenciosamente a minha eterna ausência.

À Rosângela não tenho palavras para agradecer. A quem devo as mais belas leituras e os mais belos momentos...

A todos os meus antepassados.

Cheio vazio cheio

Cheio vazio cheio

Cheio vazio cheio

Cheio cheio

Pedro Xisto

RESUMO

Ao longo do século XX, o espaço tal como concebido pelas vanguardas mostrou-se fragmentado, híbrido, continuamente peregrino, caminhando entre a abstração e a figuração, a presença e a ausência biográfica, o comprometimento e a ultrapassagem de certas noções políticas, as dimensões de caráter mais emocional e temporal e as de caráter mais contemplativo e atemporal.

O objetivo desta dissertação é refletir acerca de obras situadas entre as décadas de sessenta e setenta, de modo a relacioná-las com outras obras da década de noventa. Conectando os artistas através de suas obras, o espaço pode ser concebido de duas maneiras: como uma poética permeada pelo vazio e pelo silêncio; e também como um espaço que agrega, amontoa, e enche tornando-se um espaço povoado, cheio.

Na metade desse mesmo século, artistas engajados, ou não, em movimentos e grupos específicos elegeram as questões espaciais como tema privilegiado em suas obras e abordagens, consagrando-o como problemática a ser explorada através de ângulos diversos. Percebendo o espaço como um tema relevante para abordar questões atuais relativas à sensibilidades e à percepções contemporâneas, esta dissertação desenvolve uma reflexão através de elementos presentes nas obras de artistas plásticos, literatos e cineastas.

Sendo o espaço entendido por duas concepções complementares _ o vazio e o cheio _ o recorte cronológico será efetuado através da compreensão referente à arte a partir da década de sessenta. Considerando exposições, galerias e Bienais de Arte, avista-se menos os locais específicos e pontuais, recolocando o tema através de um viés histórico tecido em suas nuances, pontos de semelhanças, repetições e diferenças, em que o mesmo assunto pode ser visto como fragmentos justapostos e dispersos, em distintas e complexas combinações.

Palavras-chave: espaço vazio, espaço cheio, arte contemporânea.

ABSTRACT

During the twenty century space was conceived by vanguards as being fragmented and hybrid like a pilgrim walking between abstraction and figuration, present and biographic absence; engaging in and going beyond political notions, emotional and temporal dimensions, and more contemplative and atemporal characters.

The objective of this dissertation is to reflect about works made between the 1960's and relate them to other works in the 1990's. Connecting the artists through their work, and to highlight that space can be conceived in two ways: as a poetical permeated by empty space and silence and as a space that is aggregated and full becoming a filled space, full.

In the middle of this same century, artists engaging and non-engaging in movements and specific groups, elected spatial questions as a privileged issue in their works and approaches consecrating them as problematic which could be explored through diverse angles. Perceiving space as a relevant issue dealing with relative questions about sensitivities and contemporary perceptions. The dissertation has been developed by reflecting on the presence of elements in the work of artists, writers and film directors.

Space can be understood in terms of two complementary conceptions: the emptiness and the full. The chronological period of time will be referenced to art from the 1960's. Strolling through exhibitions, galleries, Art Biennials, we can see not just specified places but we can reflect about the issue through the historical approach, looking at their nuances, similar points, repetitions and differences. The same subject could be viewed as fragments juxtaposed and dispersed in different and complex combinations.

Key-words: empty space, full space, contemporary art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IL. 1	GABO, Naum. Construção linear do espaço n.2.	35
IL. 2	FONTANA, Lúcio. Conceito espacial.	35
IL. 3	CALDER, Alexander. Four Red Systems (Móbile).	37
IL. 4	BARRY, Robert. Série de gás inerte (Hélio): de um volume medido a uma expansão indefinida.	39
IL. 5	NEWMAN, Barnett. Vir Heroicus Sublimis.	39
IL. 6	CALDAS, Waltércio. Fios de lã.	42
IL. 7	HOPPER, Edward. Nighthawks.	44
IL. 8	WYETH, Andrew. O mundo de Christina.	44
IL. 9	SHUNK, Harry. Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio!	46
IL.10	FÖRG, Günther. Queda II.	48
IL.11	BOURGEOIS, Louisie. Arch of hysteria.	49
IL.12	LeWITT, Sol. Dois cubos modulares abertos.	52
IL.13	DARBOVEN. Hanne. Livros. Um século.	52
IL.14	MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola.	57
IL.15	KABAKOV, Ilya. O homem que voou para dentro de sua tela. From the Ten Characters series. 1981-88.	69
IL.16	VIOLLA, Bil. Tríptico de Nantes.	84
IL.17	RAETZ, Markus. Ceci-cela.	89
IL.18	CHRISTO, Javacheff. A pont neuf, Paris.	90
IL.19	SMITHSON, Robert. Spiral jetty.	92
IL.20	NETO, Ernesto. Acontece na fricção dos corpos.	95
IL.21	MAIOLINO, Ana Maria. Entrevistas [on the margin of life].	99
IL.22	GIACOMETTI, Alberto. Homem caminhando II.	102
IL.23	BACON, Francis. Number VII from Eight studies for a portrait.	103
IL.24	BARRIO, Artur. Livro de carne.	106
IL.25	WARHOL, Andy. Desastre de Sábado.	107

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	II
EPÍGRAFE	III
RESUMO	IV
ABSTRACT	V
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	VI
SUMÁRIO	VII
INTRODUÇÃO	1
1 O CHEIO E O VAZIO – O ESPAÇO E A ARTE	8
2 O VAZIO - CHEIO	23
2.1 O VAZIO – UM MAPA	24
2.2 A POÉTICA DO SILÊNCIO.....	33
2.3 DO VAZIO ÀS MARGENS.....	53
3 O CHEIO - VAZIO	61
3.1 O ESPAÇO COMO FRUIÇÃO	62
3.2 O ESPAÇO COMO TALISMÃS, JANELAS E ESPELHOS	73
3.3 O ESPAÇO LABIRÍNTICO – O EU E O OUTRO	82
4 UM ESPAÇO DILACERADO	97
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Confesso aqui, nestas primeiras linhas, ser uma falsa escritora. Escrevo apenas porque leio, e por esse excesso é que necessito de um espaço que acomode minhas leituras, um espaço que concretize o meu silêncio contemplativo, o meu tempo de vida gasto nesta solidão que me acompanha. Aqui, então, reparto aquilo que recolhi como jóias. Devo dizer que escolhi o mais precioso, o mais surpreendente e arrebatador que pude encontrar através de minhas leituras, pedaços de textos, para o qual sempre retorno, em segredo.

Penso que ao guardar alguma coisa de valor, permanece a necessidade e o desejo de retomar para verificar se o tesouro se encontra no mesmo lugar, atitude que parece reveladora de uma mania de contemplar e se extasiar com algo que, permanecendo guardado, contém um pouco daquela misteriosa e maravilhosa sensação. E sabendo que a leitura se dá pelo isolamento, aqui compartilho com meus leitores os fragmentos de textos e as pinturas mais emocionantes que vivenciei como expectadora¹, nestes dois últimos anos, na confecção deste trabalho.

A intenção desta dissertação é realizar uma reflexão acerca das percepções e sensibilidades que marcaram as novas conceituações sobre o espaço, notadamente nas décadas entre sessenta e noventa, quando estas também se inscrevem e se constituem como uma temática relevante no cenário das artes. Esses períodos serão enfocados através de ângulos alternados, mergulhando em conceitos que podem ser tramados dentro de questões que afloram neste momento estudado: o espaço como possibilidade de diversificação empírica. Numa tentativa de abordá-lo, construí uma história que se intercala entre cenários vazios e cheios...

Apesar de tentar encontrar definições para englobar as partes fragmentadas do trabalho, acredito que esta dissertação é uma experiência convulsiva a respeito de um universo povoado, porém disperso, de um vácuo longínquo, mas que em alguns momentos permite certas aglutinações e familiaridades. As definições surgem com o intuito de iniciar a reflexão; afinal se nomear é matar, então pretendo ampliar o significado do VAZIO como uma expansão do sentido, aquele que também pode ser cheio e que por sua vez retorna a enigmática forma oca.

¹ De acordo com CHEREM e WILD (2003, p. 165) o “espectador” é compreendido, como alguém que presencia um espetáculo ou aprecia uma obra, porém o “expectador” é aquele que nutre expectativas e desejos em relação aquilo que é visto, elaborando uma experiência estética vivenciada.

Penso que falamos de um mesmo lugar, um lugar no qual os caminhos se bifurcam, mas tangenciam sob um mesmo ponto, um lugar no qual as sensibilidades e as percepções se aguçam em universos paralelos e próximos. Utilizando o conceito cunhado por Deleuze (2000) para refletir sobre a obra de Leibniz, podemos também entender essa relação entre o vazio e o cheio como uma conexão no qual a dobra se coloca com uma definição pertinente: “A duplicidade da dobra reproduz-se necessariamente dos dois lados que ela distingue, lados que ela relaciona um ao outro ao distinguí-los, cisão em que cada termo relança o outro, tensão em que cada dobra é distendida na outra.”²

Observando obras de artistas, percebemos as continuidades e rupturas, frutos de histórias que revelam dissonâncias cronológicas, saltos, acasos e contingências. Não estamos interessados em narrar aqui uma história fechada em contextos explicativos, porém pretendemos compreender a contemporaneidade como jogo dos diversos, da adição entre ímãs que não se repelem. Nesse jogo da somatória que não exclui o outro, lembramos da experiência do artista belga Francis Alÿs, intitulada **Magnetic Shoes** de 1994, quando na Bienal de Havana o artista realiza uma atividade performática, explorando Havana e caminhando por entre a cidade com um calçado que possui ímãs. Todas as minúsculas partículas do ambiente que possuem um material semelhante aquele do ímã são incorporadas em sua bagagem individual.

Com uma sensação de pertencimento em relação às obras analisadas é que produzi uma dissertação para a qual retirei pedaços de minhas leituras e fruições como expectadora de arte, tentando realizar uma *bricolage* daquilo que entendo como fundamental para o pesquisador de arte: utilizar as suas pistas, resultantes do contato freqüente com as obras, para desenvolver as características daquilo que fica cadenciadamente relutando em esvaecer, quando nos encontramos diante de indagações que por mais banais, insistem em permanecer nos freqüentando. É com esta lente de aumento que devemos tratar as pequenezas de um mundo que aos poucos pode se tornar cada vez mais grandioso. Podemos sentir a caminhada do teórico como uma tentativa de perseguir-encontrar, e nesse empreendimento conseguimos muitas vezes nos desviar de nosso objetivo inicial para encontrar outros desvios e perceber que esses desvios contêm objetos muito mais interessantes do que o que estávamos procurando até então.

²DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2000. p.58.

Afinal, a razão não dá lugar a inúmeras manifestações que pairam em um não-lugar. O intuito, então, é o de desarrumar, desorganizar, “por que razão é esta a ordem estabelecida e não outra”³. E assim, desfazendo as maneiras canônicas de construção de um texto histórico, é que empreendemos a tentativa de construir algo a ser articulado dentro do reino daquilo que Michel Maffesoli denomina “razão sensível”⁴, o retorno de um outro modo de referir-se ao mundo, de outra maneira de ver a criação. “Algo que não tenha a brutalidade da razão instrumental.”⁵ A intuição seria uma forma de aceitar o múltiplo, o caótico, imprimindo uma miríade de análises para pensar o diverso.

Em geral os historiadores intelectuais parecem excessivamente abstratos e periféricos aos olhos dos historiadores que estudam eleições, batalhas ou diplomacia, e, no entanto, o tema recorrente da história intelectual é o de que as estruturas de pensamento e significado simbólico são parte integrante de tudo que conhecemos como história. A história nunca deve ser inteiramente separada da literatura ou da filosofia, ou de outras linguagens disciplinares, ainda que nunca seja idêntica a esses discursos também.⁶

A história muitas vezes peca pela ausência de assuntos relacionados aos objetos estéticos. Num primeiro levantamento, ao averiguar o material existente quanto às pesquisas efetuadas sobre arte, percebe-se que os historiadores não são maioria. Porém, ao invés de esmorecer, muitas vezes a proposta de um tema distinto daqueles costumeiros apesar de ser um desafio, é uma tarefa que acaba estimulando. Além disso, há o fato de que as abordagens sobre as imagens vêm sendo recolocadas, nos últimos tempos, pela historiografia de circulação internacional, sendo mais freqüente sua utilização como objetos de pesquisa nos trabalhos de historiadores preocupados em ampliar e enriquecer o cabedal de fontes, dando-lhes a subjetividade e complexidade que lhes é peculiar. Assim, abre-se para a história, um enriquecedor horizonte em que as fontes tornam-se cada vez mais múltiplas e variadas, nesse processo, o campo artístico se mostra um bom lugar para que o historiador reflita a respeito de acontecimentos artísticos e culturais.

³ DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 157.

⁴ O autor se refere, neste fragmento, a uma nova maneira de compreensão do mundo, propondo uma espécie de feminização do mundo, em que de acordo com Gilbert Durand, o ‘gládio’, instrumento ativo de nossa racionalidade fosse cambiado por um outro elemento: a taça, o oco, a vacuidade. Assim, a racionalidade incorporaria um instrumento que não carece de essência, como um sujeito concreto, ao contrário, é travestida também pelo objeto.

⁵ MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p.116.

⁶ KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Domnick LaCapra. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 133,140.

A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso, é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens, esses passantes, essa rua, esse soluço, esse juiz distraído, esse pardieiro em ruínas, essa jovem assustada, constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade.(...) Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas exemplificação, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las.⁷

A utilização da subjetividade, no tecer de algumas metáforas que podem ser realizadas da união entre arte e história, será uma constante que permeará todo o trabalho e constituirá um artifício na tentativa de burlar a camisa de força da excessiva objetividade que muitas vezes o historiador deve trajar.

Toda disciplina é constituída por um conjunto de restrições ao pensamento e à imaginação, e nenhuma é mais tolhida por tabus do que a historiografia profissional. Esses tabus impedem o uso de *insights* originários da arte e da literatura, pois forçam os historiadores a enfatizar as distinções entre fato e ficção.(...) A história nunca pode ser inteiramente separada da literatura ou da filosofia, ou de outras linguagens disciplinares, ainda que nunca seja idêntica a esses outros discursos também.(...) Portanto, a nova abordagem literária da história também depende dos *insights* oriundos de formas ficcionais ou poéticas de compreensão e representação que foram declaradas fora dos limites da historiografia.⁸

Percebe-se, que uma nova maneira de olhar e sentir está sendo conferida ao *savoir-faire* do historiador. Assim, os sentimentos que permaneceram por muito tempo restritos ao âmbito do privado tornam-se agora um valioso modo de mapear as sensibilidade e as percepções de um determinado período artístico.

É preciso sensualizar o pensamento. Mas se pode haver concordância quanto a essa hipótese, não há como conservar o pressuposto da ciência social moderna que repousa sobre um critério inatingível de verdade como medida de todas as coisas. A forma de arte que é a existência social requer uma pluralidade de abordagens que estavam, até então separadas.⁹

⁷ FERRO, Marc. O filme. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História: novos objetos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 p. 202.

⁸ KRAMER, Lloyd S., op. cit., p.137,141,145.

⁹ MAFFESOLI, Michel, loc. cit., p.191.

Refletir sobre a subjetividade do historiador é procurar ampliar o seu processo de criação, desse modo, a intuição pode ser um elemento sugestivo para o pesquisador, caso ele confie nessa comunhão, em que a história pode ser estudada sob um novo ponto de vista, na qual é concedido ao olhar, o elo que estabelece a conexão entre a imagem e as idéias concebidas.

A imaginação faz a pergunta “Como isto é possível?” Só através do mecanismo ficcional é que o jogo de interpretações se inicia. A arte permite este jogo de concordância que não há correspondência com a realidade, não há referencial real. Estamos perdidos... Não, prefiro dizer que estamos jogando, nos aventurando por uma sala de múltiplos espelhos, que produzem reflexos infinitos e realidades transitórias.

E são nestes desvios catárticos, em perseguições, em direção ao desconhecido, ao mundo alhures, ao outro, que em um sobrevôo imaginativo nos encontramos com a artista Sophie Calle e sua intenção obsessiva de capturar uma realidade fora daquilo que entende como individual. A artista, em uma reunião, ouve um desconhecido contar que irá para Veneza. A história começa aí, quando que meio sem início ela decide ir, seguir a trajetória alheia, procurar o estranho que se encontraria na famosa cidade. Durante dias, procura vestígios daquele que se tornara seu mais íntimo segredo, compartilhando com estranhos conhecidos a sua obsessão. No entanto, é impossível sabermos quem está perseguindo e quem está sendo perseguido, pois a mãe da artista preocupada com a ausência da filha contrata um detetive particular para seguir o percalço de Sophie Calle. Será quem a perseguir? Perseguir é ser perseguido, ser continuamente assistido por um algo além que pressiona ao encontro, porém nunca, nunca, nunca chega. A distância move a necessidade do encontro, e é só através dela que se dá a jornada.

O autor tcheco, Franz Kafka, conta uma história em que reedita os contos chineses antigos, na qual contempla a questão do vazio e do entre, daquele que percorre o espaço vazio do desejo referente ao encontro, numa constante perseguição.

O imperador - assim consta - enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou ainda repeti-la no seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça confirmou a exatidão do que tinha sido dito. E perante todos os que assistem à sua morte – todas as paredes que impedem a vista foram derrubadas e nas amplas escadarias que se lançam ao alto os

grandes do reino formam um círculo – perante todos eles o imperador despachou o mensageiro. Este se pôs imediatamente em marcha, é um homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora o outro braço, ele abre caminho na multidão, quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol, avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso porém; como são vãos os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse nada estaria ganho: teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto. - Você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega.¹⁰

E foi assim, aceitando a distância como linguagem, nesta condição cega da angústia, quando se é atravessado por um enigma, e se busca ouvir o segredo das últimas palavras pronunciadas em um reino longínquo, por um rei moribundo, que esta dissertação foi escrita, como um vôo distante, um sobrevôo: “Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondeza antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêm-se canais e mares.”¹¹

Também posso entender esse percurso como um percurso aquoso, no qual ao inventar um barco com o intento de perseguir as nuances entre o cheio e o vazio, percorri vastas extensões líquidas e terrestres. Excursionei por um território que era o próprio mapa, percebendo que a minha embarcação também fazia parte da carta geográfica, pois também havia se tornado uma ilha flutuante...

Nesse sentido, no primeiro atracadouro, elaboramos a tentativa de delinear o espaço através das abordagens de alguns filósofos contemporâneos, percebendo relevância dessa temática na história artística da década de sessenta. O que procuraremos mapear no segundo capítulo é a presença de autores e artistas que concorrem em ocupar esse espaço através das margens, no qual mesmo se situando nas bordas e sendo rebelde em relação ao centro, é de uma leveza, um silêncio e um equilíbrio fundante. Jorge Luís Borges, Ítalo Calvino, Barnett Newman e Robert Barry, cada um a seu modo e em sua poética singular discorrem sobre a delicadeza, a

¹⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. SP: Perspectiva, 1999.p.65.

¹¹ LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. SP: Círculo do livro, 1976. p.30.

falta de peso, a linha, a pena, o pó. O terceiro ponto de parada será o espaço cheio, povoado, que se apresenta como o lugar em que o microcosmo do objeto torna o espaço um local autônomo, preenchido por uma lógica única. Através de senhas próprias, diferentes concepções e referências vão criando e espelhando um mundo repleto de alteridades e cambiâncias das sensibilidades e percepções do século XX, em que o espaço apresenta-se não apenas como coleção de sentidos, mas como um local que transborda a própria desarmonia presente na criação. No último capítulo, para finalizar a viagem, trabalharemos em torno da desarmonia instaurada pelo espaço dilacerado. A dor se instala como fonte primária no universo da criação.

Através de uma rede que relaciona as obras entre si, estabelecemos elos de conexão que estipulam uma nova configuração no tocante à configuração histórica comumente utilizada. Elaborando uma outra ordem, embaralhamos as obras até então circunscritas em um movimento artístico específico para recontextualizá-lo utilizando um outro viés. A arte contemporânea contém uma infinidade de tendências e movimentos, sabendo que nem todos poderiam ser apreciados, escolhemos alguns espaços primordiais para a nossa reflexão, tais como arte conceitual, arte minimal, vídeo arte, arte existencial e *earth* arte em detrimento de outras formas de arte como a *web art*, a *sound art* e o *neopop* que não foram abordadas neste trabalho.

Convidamos então, você a participar desta jornada onírica em direção ao espaço, ao espaço vazio, ao espaço cheio e ao espaço dilacerado.

Boa viagem!

1 O CHEIO E O VAZIO – O ESPAÇO E A ARTE

Como vês, é-me
impossível aprofundar e apossar-me
da vida, ela é aérea,
é o meu leve hálito.
Mas bem sei o que quero aqui:
quero o inconcluso.
Quero a profunda desordem orgânica
que no entanto dá a pressentir
uma ordem subjacente.
Clarice Lispector

A arte moderna e contemporânea.
Pede uma infinidade de comentários,
e cada um deles exige ser considerado
como uma obra de arte, ou seja, ser sentido,
e comentado, por sua vez, como tal.
Jean Lyotard

Envisager l'art
(la pratique picturale)
comme articulation
de l'espace et temps,
comme écriture,
et non plus comme artifice.
Gilles Deleuze

E começo aqui e
meço aqui este começo e
recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço
quando se vive
sob a espécie de viagem
o que importa não é a viagem
mas o começo ...
Haroldo de Campos

O que te escrevo é de fogo
como olhos em brasa.
Clarice Lispector

A modernidade, com sua diversidade de movimentos artísticos, enfoca o espaço como tema fundamental através de debates acerca do lugar dos corpos e dos objetos representados. Nas trincheiras do fazer ensaístico, os modernistas lutaram para que o espaço se distorcesse e fragmentasse, sendo criadas novas formas com seus retalhos.

A questão que se coloca é a relação que artistas, quer pela via individual ou de grupos e momentos, irão travar com as novas sensibilidades e percepções em relação ao espaço que se

anuncia. Desde a segunda metade do século XIX, esses protagonistas procuraram novas formas para expressar as reviravoltas sentidas pela conjuntura européia turbulenta, que plantava e colhia tanto os frutos do progresso como as críticas decorrentes desse fenômeno. No início do século XX, o futurismo e o cubismo traçaram geometrias instauradas pelos novos pontos de vista espaciais sugeridos pela velocidade, adicionando uma visão multifacetada àquilo que ainda se acreditava ser “realidade”. Boccioni anunciava a ânsia em pintar o novo e os frutos da idade industrial.

No contexto da primeira guerra mundial, através do dada e do surrealismo, a problemática sobre o inconsciente transformou o espaço não apenas num espaço de experimentações da forma, da cor e do movimento, mas também um local no qual o espaço onírico era tematizado. No dadaísmo, o *nonsense* era a tônica. Aliás, a arte dada foi uma das gramáticas em que mais fortemente foi sentido o encapsular de uma arte em tempos de guerra, enquanto o surrealismo percebia no espaço o lugar dos vestígios, ruínas e fragmentos das emoções recolhidas ou da subjetividade melancólica. Por sua vez, para De Chirico (1918), o importante era o espaço onde se podia “desnudar a alma,” pois era ali que estava contida uma significação especial, lugar do eu subjetivo.

Mas nós, que compreendemos os signos do alfabeto metafísico, sabemos que alegrias e penas se escondem dentro de um pórtico, do ângulo de uma rua ou mesmo de uma sala, da superfície de uma mesa, entre os lados de uma caixa.(...) A consciência absoluta do espaço que o objeto de ocupar num quadro e do espaço que separa os objetos entre si estabelece uma nova astronomia das coisas que estão ligadas ao planeta pela lei fatal da gravidade.¹²

Já Malevich (1927), ao teorizar sobre o Suprematismo, concebeu o espaço como um lugar da experimentação, no qual ocorresse a superação do eu. A não-objetividade do mundo é posta como um modo de apagar o objeto e se direcionar à simplificação da arte em busca do equilíbrio e da sobriedade das cores para que elas alcançassem a ‘pureza das notas musicais’, sem referência a qualquer objeto reconhecível.

Graças ao Suprematismo, abrem-se às artes plásticas novas possibilidades, na medida em que, abandonando as assim chamadas ‘considerações práticas’ um sentimento plástico reproduzido sobre a tela, pode ser transposto para o espaço.

¹² CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (Coleção a) p.458.

O artista (o pintor) não mais está preso à tela (à superfície do quadro) e pode transpor suas composições dela para o espaço.¹³

Porém, tanto o suprematismo como a escola metafísica de De Chirico, apesar de transformarem a percepção do espaço, permaneciam percebendo o espaço pictórico como algo a ser criado no universo da própria tela. Só mais adiante, o meio espacial foi explorado de forma a dar vazão a outras possibilidades até então apenas ingenuamente semeadas. Em 1960 Yves Klein apresenta na Galeria Internacional de Arte Contemporânea, em Paris a performance **Antropometrias da Época Azul**, no qual as pinturas eram realizadas pelo próprio corpo das modelos, tomando os corpos femininos como a própria pincelada do artista. Klein discute a respeito do corpo que sai do tema da arte e salienta o artista. Agora já não se toma o corpo inteiro, nem o espaço esquartejado, mas apenas as pistas desse corpo. Neste momento, apesar de Klein continuar utilizando a tela, ele ultrapassa a noção do suporte para promover aquilo que seria conhecido por *happening*.

(...) surgiram nesse período, considerado como passagem ou desdobramento da modernidade para a contemporaneidade, diversos conceitos para definir essas ampliações que estavam ocorrendo nas artes visuais: o artista Donald Judd escrevia um ensaio em 1966, denominado Objetos Específicos, onde declarava que muito daquilo que estava se fazendo nesse período, não podia ser mais considerado como Pintura ou Escultura. No lugar dessas categorias, Judd então propunha que se chamasse Obra Tridimensional. Um ano depois, um outro artista, Robert Morris, escreve em Notas sobre a Escultura um ensaio surgido a partir de seu próprio processo e na observação de seus contemporâneos, como Robert Smithson, Richard Serra, Carl André, Donald Judd, entre outros, onde lançava o conceito de Situação Complexa e Expandida (...) surgiram também as diferentes categorias como *Land Art*, *Earth Art*, Ambientes, *Environments* e Instalações, além de conceitos de *site* e *non-site* para dar conta das definições de processos artísticos que incorporavam o meio circundante como elemento constitutivo da obra, privilegiados, sobretudo, a partir de sua qualidade mais transparente: o espaço.¹⁴

Numa espécie de premonição, anunciando algo que se realiza posteriormente Kandinsky anuncia:

“As leis de harmonia, hoje interiores, serão exteriores no futuro.” De fato, pois atualmente a representação se estende para o além do real, para além das

¹³ Ibid., p.350.

¹⁴ MELIN, Regina. **Incorporações**: agenciamentos do corpo no espaço relacional. Tese de doutorado: Comunicação e semiótica. PUC SP, 2003 p.24 e 28.

aparências perceptivas e dos quadros conceituais tradicionais, a ponto de não se poder mais fazer uma distinção válida de diferença de natureza entre os objetos e as figuras.¹⁵

No decorrer do século XX, a arte sofreu uma série de transformações que a cada investida, por parte dos movimentos artísticos e dos próprios artistas, questionava o estatuto de arte outorgado no período. Porém, a percepção sobre o espaço fora da tela foi se tornando uma necessidade em que um novo espaço era experimentado. A nova dimensão colocada não estava mais restrita ao âmbito do confinamento retangular:

O pedestal desmoronou, deixando o expectador mergulhado num espaço de parede a parede. Assim que a moldura sumiu, o espaço se espalhou pela parede, gerando turbulência nos cantos. A colagem desprende-se do quadro e se acomodou no chão com a naturalidade de um pedinte. O novo deus espaço amplo, homogêneo, fluiu facilmente por todos os lados da galeria. Todos os empecilhos foram removidos, exceto a 'arte'. (...) As paredes tornaram-se chão; o chão, um pedestal; os cantos, vórtices; o teto, um céu...¹⁶

Yves Klein, na década de sessenta, inaugura a exposição intitulada **O Vazio**, em que deixa a galeria vazia para atestar a presença da “sensibilidade pictórica em estado de matéria prima”. Klein pinta a fachada da galeria de azul, servindo coquetéis azuis aos visitantes, pensando o espaço da galeria, como um mundo com regras próprias, mas também como um universo repleto de possibilidades, um espaço planetário.

Na mesma galeria Iris Clert, a intervenção de Klein provocou uma resposta, sendo esta preenchida pelo **Pleno** de Arman, no qual um amontoado de lixo, sucata e detritos foram acumulados no espaço da galeria, acabando por atingir as vitrines e pressionar as paredes. De maneira mais agressiva, porém, do mesmo modo polêmico, Arman continuou o diálogo acerca do espaço que Klein havia iniciado. No entanto, restava ao expectador agora, apenas observar, do lado de fora. A profecia de Kandinsky de que no futuro a harmonia estaria no fora estava correta. No entanto, em meados do século XX o equilíbrio já era percebido como inexistente e é isso que Arman procura delatar: a morte da composição espacial, quando o atulhamento faz com que o visitante apenas espie o refúgio, sendo atirado para “o outro lado”, o lado do espaço do amontoado urbano.

¹⁵ VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999 (Coleção TRANS), p.89.

¹⁶ O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (Coleção a), p.101.

Em outubro de 1968, Daniel Buren, lacrou a Galleria Apollinaire, em Milão colando na porta faixas de tecido brancas e verdes. Já Robert Barry, em dezembro do ano seguinte, realiza uma ação na qual a porta da galeria se encontra fechada. Em sua porta escreve a frase: ‘Durante a exposição a galeria estará fechada.’ “A ‘arte’ abriga o vazio atrás da porta fechada a se manifestar. Do lado de fora, a arte é preservada e se recusa a entrar.”¹⁷

Nos finais dos anos setenta, três artistas brasileiros realizam uma ação em São Paulo, nomeada de **X Galeria – Intervenção Urbana**: o grupo denominado 3 NÓS 3, lacrou com fita crepe a porta de uma galeria com um X. Na porta havia um cartaz com a frase: “O que está dentro fica; o que está fora se expande”. Vazio, ou povoado? Aqui se anuncia a presença de dois estados espaciais que se sobrepõem.

O diálogo entre o vazio e o povoado foi travado em outros campos como o da arquitetura, inscrevendo uma acirrada discussão sobre o espaço. O arquiteto Venturi se adequava ao povoado renegando a estética do menos, do vazio e das linhas puras do modernismo propondo um hibridismo de formas, que reunisse elementos até então inaceitáveis juntos. Através de seu hibridismo, concebia um espaço plural, no qual a invenção acabava por demolir o famoso “menos é mais”, contra-atacando a máxima instituída, proclama “o menos é chato”.

Como já havíamos exposto, apesar de apresentar uma complexidade maior, os anos noventa apresentam uma espécie de prolongamento referente às temáticas propostas pela arte conceitual e arte minimal nas décadas de sessenta e setenta. Desenvolvendo e potencializando as questões abordadas anteriormente podemos perceber a arte de hoje intimamente relacionada com as vanguardas do Fluxus, com propostas de reflexão acerca do corpo, do humano e do inumano além da própria naturalidade e artificialidade que se pode constatar, por exemplo, nos trabalhos dos *Young British Artists*, muito mais relacionados ao Fluxus, se pensarmos em termos de projetos individuais, do que ao movimento de uma década antes com a Transvanguarda de Achille Bonito. Os pintores da década de oitenta preferem negar a arte conceitual em busca de formas e figurações expressas por tintas cabíveis em telas.

A relação entre a década de sessenta e a década de noventa é compreendida como momentos que se justapõem. Mesmo que haja um intervalo entre as duas décadas, acreditamos nas afinidades entre elas. Não enxergamos a história da arte como uma narrativa encadeada

¹⁷Ibid., p.114.

linearmente por eventos que obedecem uma ordem sequencial coerente, no qual um movimento não pode ocorrer sem a presença do anterior e como se o segundo fosse consequência do primeiro.

Para Richard Long “places give me the energy for ideas.”¹⁸ As caminhadas do artista por entre paisagens nos fazem pensar acerca da exterioridade da obra, em que o fora possui uma palpabilidade e uma trajetória que o instiga a efetuar o percurso, construindo nesse processo uma trilha individual e subjetiva na pura fruição do ritual do peregrino. A paisagem sempre foi um tema pintado pelos artistas. O que Richard Long propõe não é uma paisagem capturada, mas um indivíduo que se deixa capturar pela paisagem. Através da experiência do movimento e da contemplação a paisagem nos pinta.

Miwon Kwon, ao estudar a arte dos sessenta destaca um conceito fundamental para tratarmos neste trabalho: o *site specific*. De acordo com a autora, esse termo é designado para relatar uma nova órbita referente a concepção do espaço¹⁹. A obra de arte, até então, havia sido o elemento central dos debates, o espaço que a encobria havia se tornado um espaço a ser dialogado, ele significava, não era apenas o fora que apenas existia para acomodar as obras. Não, o pano de fundo acaba entrando em cena como um lugar a ser pensado anterior à criação da obra, ou seja, o artista percebe este *site* como um lugar vívido, e que antes de uma obra ser concebida, deve-se saber “onde” ela seria exposta. O processo artístico, então, dependia do fora. O trabalho deveria ser pré-concebido através da sensação que o espaço a ser exposto criava no artista. Robert Barry declarou, em uma entrevista em 1969, que cada uma de suas instalações com fios era “feita para o lugar no qual eram instaladas. Elas não podem ser removidas sem serem destruídas”²⁰

A recusa da obra não pertencer a lugar nenhum prejudicava o *establishment* artístico, pois o impossibilitava de realizar inúmeras exposições com aquela mesma obra. Esse questionamento em relação à mobilidade da obra através da fácil circulação por entre os museus foi uma das reivindicações da arte do período. Os artistas questionavam a autonomia do objeto em relação ao seu contexto e se recusavam a possuir um significado “trans-histórico”.

¹⁸ EYE. Disponível em: <<http://www.theartnewspaper.com/interviews/interviews.asp>> Acesso em: 30 dez. 2003.

¹⁹ Brian O’doherly também se remete a este período histórico, com um momento de consciência e da desneutralização do espaço pelos artistas da época: O olhar persistente em direção ao cubo branco o desidealiza e revela a ausência de um ambiente não-ingênuo.

²⁰ KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity. Revista October 80, 1997.

Essa negação da imobilidade, porém levou os artistas a propor uma mobilidade maior em termos de espaço expositório. Questionando as próprias instituições artísticas, o que aconteceu foi uma procura por meios alternativos de circulação de arte, e esta preocupação é algo que se dá com os artistas na atualidade, que continuam na busca de realizar e pensar suas obras fora dos circuitos canônicos de arte. Espaços heterogêneos, muitas vezes transitórios como apartamentos, casas e hotéis são dedicados a exposições de arte. Esta atitude gera uma outra maneira de perceber o espaço na arte, na década de noventa, que é o que a autora chama de *site discursivo*, aquilo que não necessita de um lugar específico para acontecer pois a sua realização está no próprio lugar do discurso, ou seja, da idéia em que ele foi concebido.

O *site specific* não presume gerar novas identidade e histórias, diversamente do *site discursivo*, que cria identidades através do espaço. Podemos apreender este sentido na obra da artista sueca Miriam Bäckström, intitulada **Estate of a Deceased Person** (1992-96), em que enormes fotografias de quartos e salas, retratam o vazio. São inúmeras fotos, de aposentos variados situados em *lofts*, hotéis e apartamentos, no entanto, vazios. Tudo bem, até descobrirmos que o processo de produção das fotos se deu através de quartos de pessoas que haviam falecido recentemente. Ah! Olhamos de novo para as fotografias, os quartos mudaram, eles apresentam uma distante melancolia, algo como _ uma leve sonolência. “Nós, diante do escândalo da morte.”²¹

Essa compreensão do espaço se complexifica, pois necessita de uma presença, portanto antes de tudo, há uma discurso por trás daquilo que se cria, uma idéia. “O trabalho não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando uma acuidade crítica (não somente física) do expectador no que concerne as condições ideológicas dessa experiência.”²² A questão aqui também pode ser vista como a negação de uma tautologia minimalista, uma descrença do estar ali apenas por estar. No *site discursivo*, o estar também precisa daquele espaço, mas há um conceito que o acolhe e esse conceito é nômade. E é neste tempo em que o *site discursivo* passa a ser pensado, que podemos ter uma terceira categoria que seria a do *site personal*, ou seja, quando o artista começa a pensar no seu lugar, no lugar do eu, do indivíduo, criando e expondo suas experiências mais íntimas.

²¹ LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do livro, 1976. p.27.

²² EYE. Disponível em: <<http://www.theartnewspaper.com/interviews/interviews.asp>> Acesso em: 30 dez. 2003.

Para Alberto Tassinari (2001), em seu livro **O espaço moderno**²³, há duas fases na história do espaço da arte moderna: uma fase de formação seguida de uma fase de desdobramento, marcando a passagem de uma para outra no ano de 1955, de acordo com a datação assinalada por Leo Steinberg. Para Tassinari, a arte pós-moderna nada mais é que a continuidade das vanguardas artísticas do modernismo, quando, após a fase de formação, tem início uma “fase de desdobramento, de estabilização de uma espacialidade, não se inventam movimentos como o cubismo novamente. A arte torna-se mais difícil, mas, talvez por isto mesmo, quando vinga adquiere uma força insustentável.”²⁴ Nessa época uma série de questionamentos tomava conta da esfera artística.

Até o fato de como a arte constitui um desafio ao equilíbrio social estabelecido foi colocado em questão. (...) Em especial, os artistas reexaminaram alguns dos gestos da vanguarda modernista realizados anteriormente, reinterpretando-os e desenvolvendo-os. (...) Uma consequência desse desafio foi o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia.²⁵

Através desse fragmento, podemos perceber a ênfase referente ao espaço, pois não só as vanguardas artísticas refletiram sobre ele, mas, também, o desafio da reflexão acerca do espaço foi sendo lançado aos críticos e aos expectadores. Esses acabaram sendo promovidos não apenas a meros observadores, mas sim como convidados a participar de uma concepção mais ampla, na qual a obra não se restringia a ela mesma, mas a todo um “fora” que a localizava como arte.

Na medida em que os trabalhos minimalistas alertam o espectador - por meio de sua forma, superfícies e posicionamento - para as contingências do local e a variabilidade da perspectiva, eles começam a implicar um tipo diferente de expectador. Pelo menos, em relação a uma teoria que compreende a percepção da arte como instantânea e descorporificada, esse trabalho implica um tipo

²³ TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. A intenção deste trabalho foi a de prolongar o espaço que Tassinari enfoca em sua análise, para instituir uma reflexão acerca de obras que tenham como ponto de partida o início da década de sessenta, por isso denominamos o nosso espaço de espaço contemporâneo, por acreditarmos que o espaço moderno pela temporalidade limita certas questões, enquanto o espaço contemporâneo permite a extensão da reflexão na arte, pois podemos agregar o moderno e o pós-moderno. Fugindo do impasse do pós-moderno ser uma nova época de ruptura com a modernidade ou uma continuidade da modernidade, acreditamos nas duas possibilidades. O conceito de contemporaneidade, por ser mais elástico nos deixa livre de categorizações, afinal nas vanguardas modernas é que estavam encapsuladas as questões que posteriormente serão pensadas, principalmente nos movimentos relativos ao conceitualismo e ao minimalismo com suas problemáticas e questões, gestaram aquilo que hoje acompanhamos em museus e galerias: a arte da década de noventa e dois mil.

²⁴ Ibid., p.13

²⁵ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção a), p. X.

diferente de expectador: um expectador que está corporificado e cuja experiência existe através do tempo e no espaço real.²⁶

Até mesmo na antiga pergunta “O que é arte?” podemos encontrar revitalizadas as reflexões que incorporam novas inquietações, percebendo então a problemática espacial inerente também ao pensamento. Assim, para o teórico de arte Arthur Danto, quando coloca que a pergunta não é “o que é arte”, mas “quando é arte”, ele já insere na pergunta o quando e o onde, deixando implícita a preocupação a respeito do lugar de onde está se falando e do espaço como questão fundamental para a análise da obra. Corroborando tal entendimento, em uma de suas polêmicas exposições, Joseph Beuys foi indagado por uma jovem que contemplava atônita a obra do artista: “- Isto é arte?” Beuys prontamente respondeu: “Um tipo especial de arte, que você tem a permissão de pensar também.”

Quando o filósofo da arte Arthur Danto discute a valoração da arte na transfiguração do banal, defende que o status de uma obra de arte é conferido por uma autoridade, pois ela obedece algumas regras e procedimentos e quem a vê, deve estar munido de conhecimento, afinal “voir quelque chose comme de l’art requiert quelque chose que l’œil ne peut pas apercevoir – une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l’histoire de l’art: un monde de l’art.”²⁷

Por sua vez, o artista plástico neo-dadaísta Robert Filliou, também como Beuys participante da vanguarda do Fluxus na década de sessenta, acreditava ser necessário romper as barreiras da “alta arte” com o público em geral. Para ele, a criação era uma prática na qual todo ser humano, não apenas os artistas, poderiam se debruçar. Filliou vai além do contexto espacial para pensar sua obra. Diversamente de Danto, ele acreditava que a obra não devia se restringir ao espaço consagrado a ela. Para Filliou²⁸, devia-se ver a arte em todos os lugares até mesmo nos mais banais. Em um conceito que se poderia considerar “naif-contemporâneo”, Filliou questionava o espaço costumeiramente consagrado à arte, na mesma época em que Barthes discutia a morte do autor. Por que o artista é quem deve indicar o caminho? Por que não, todos olharmos o mundo de modo a consagrá-lo como um universo cambiante e por isso mesmo apto a constantes reflexões?

²⁶ BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p.25.

²⁷ LEXIQUE pour l’enseignement des arts plastiques. Disponível em <http://www.ac-amens.fr/academie/pedagogie/arts-plastiques/pages/siteap324.htm>> Acesso em 20 abr. 2003.

²⁸ RUHRBERG, Karl. Et al. **Art of the 20 century**. Bonn: Taschen, 2000. p. 589.

Questionando o espaço destinado à exposição, o crítico de arte Jon Hendricks se coloca lembrando o *boom* provocado pelo Fluxus, quando o espaço foi novamente revisitado e desorganizado. “É um engano procurar a vitalidade da arte em museus, galerias e revistas especializadas. Esses são os piores lugares. Olhe nas esquinas das galerias, sob as pontes, pelos buracos dos tapumes; coloque seu ouvido na linha do trem...”²⁹

Para além dos experimentalismos, na esfera fenomenológica, Merleau-Ponty nos ensina a refletir sobre o espaço quando revela uma história em um de seus aforismas intitulado “Sobre as notícias do cotidiano”. O autor recorda o dia em que presenciou na Itália fascista, na estação de Gênova, um homem atirar-se em direção aos trilhos, e reflete sobre o fato: “Talvez não haja uma só notícia do cotidiano que não possa dar ensejo a pensamentos profundos.”³⁰ Lembra também do ímpeto da multidão em ver o corpo, e da fúria dos milicianos rodoviários em afastá-la duramente.

Aquele sangue perturbava a ordem, era preciso apagá-lo bem depressa, e fazer que o mundo retomasse o aspecto tranquilizador de uma noite de agosto em Gênova. Todas as vertigens são semelhantes. Ao ver morrer um desconhecido, aqueles homens poderiam ter aprendido a julgar a vida deles. Defendiam-nos de alguém que acaba de dispor da sua. O gosto pelas notícias do cotidiano é o desejo de ver, e ver é adivinhar numa ruga do rosto um mundo inteiro igual ao nosso.³¹

O espaço se mostra aqui como o lugar da dor, da dor de um cotidiano silenciado e que em um momento instaura todo o seu silêncio em um grito profundo que corta o vazio e desafia a própria vida. Merleau-Ponty, salienta pelas entranhas do cotidiano frequentemente traduzido através de acontecimentos biográficos, fatos que conseguem abarcar temas relevantes na filosofia, como a morte, o sofrimento, o desejo... O que eles acabam demonstrando é a importância de uma reflexão iminente, não importando onde nascerá o tema de seus questionamentos. Não possuem mais a distância inerente aos filósofos que crêem em um pensamento originalmente científico. Não relegam o espaço vivido para pensar apenas no espaço permitido a ser pensado, presente nos livros, teses ou tratados. Nesse sentido, estes autores contemporâneos nos levam a perceber o território em que ocorre a própria manifestação das

²⁹ HENDRICKS, Jon. A urgência conceitual do Fluxus. **Folha de São Paulo**. 23 fev. 2003. Caderno Mais, p.3.

³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 349.

³¹ Idem.

coisas. Não há espaços destinados a isso, como as bibliotecas ou os museus, pois até mesmo um fato cotidiano pode ser motivo de um profundo respeito e uma profunda contemplação. O espaço se mostra apto, então, a esta reflexão em que o artista entraria, também como um filósofo, nesse espaço híbrido e conjugado por várias pessoas. O espaço, mais que o tempo deve ser pensado...

De acordo com Foucault (2001), vivemos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de pontos em que são traçadas as relações e os posicionamentos. “... creio que a inquietação de hoje se refere fundamentalmente ao espaço, sem dúvida muito mais que ao tempo; o tempo provavelmente só aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço.”³² Segundo o filósofo, muito se disse a respeito do espaço interno, sobre os devaneios, as paixões, o espaço de nossa percepção, o espaço etéreo de nossos sonhos, como a fenomenologia já o fez muito bem. O que ele se propõe a tratar em seus últimos anos diz respeito ao espaço externo, ou seja, aquele em que vivemos “pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo.”³³

Esse espaço, porém, cunhado por ele como heterotópico, quase não é pesquisado pelos acadêmicos que estudam um Foucault combativo, preocupado com as questões referentes ao espaço disciplinar que tecem uma série de comportamentos padrões e outros anormais de acordo com o contexto temporal, inventando e ditando conceitos normativos como a loucura a ser patologizada, a sexualidade a ser seguida, e como a verdade estabelecida pelas normas jurídicas foram adquirindo seu teor de verdade estabelecida.

Posteriormente, ele pensa não nas normas em si, mas em como elas foram “relidas” e como certas personagens ordinárias conseguiram se inserir ao perceberem brechas e fissuras no corpo social. Sua obra adquire um tom mais específico, quando se inclina a realizar uma espécie de biografia dos desajustados, preocupando-se com a vida de personagens que burlaram e que viveram nas margens: seus personagens infames. Nesse sentido, o espaço adquire uma função

³² FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 (Ditos e escritos; III) p.413. É interessante ressaltar que este texto foi escrito pelo filósofo ainda na década de sessenta, quando a conquista do espaço sideral era conduzida pelos Estados Unidos e pela ex-União Soviética, países respectivamente representantes do bloco capitalista e socialista que conduziam a Guerra Fria naquele mesmo período.

³³ Ibid., p.414

valiosa, pois afinal quais são as rupturas do tecido do discurso em que essas pessoas conseguiram se adentrar inventando suas próprias leis? Foucault mesmo responde:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias.³⁴

Com essa idéia de heterotopia, como um lugar que está fora, em que ao mesmo tempo nos encontramos e desencontramos, alcançamos e extraviamos, damos início ao nosso estudo sobre o espaço contemporâneo. Afinal, de acordo com Duchamp (*apud* GUATTARI, 1992, p. 129): “a arte é um caminho que leva para regiões onde o tempo e o espaço não regem.”³⁵ Assim também, Lyotard pensa o espaço quando se aprofunda no debate acerca da comunicação sem comunicação, em que a arte se torna protagonista: “Nesta crise que incide sobre as condições do espaço e do tempo (com as duas expressões: moderna - só permanecem o espaço e o tempo; e pós-modernas – já *não* permanece *nem mesmo* o espaço e o tempo).”³⁶

Nesse espaço ‘ausente’, Guattari cunha o termo relativo aos espaços heterogêneos para pensar as subjetividades inerentes a espaços simultâneos, ou seja, lugares que nos fazem lembrar um outro lugar. Lugares gêmeos. Telas que fora de nós consolidam lembranças interiores. Nesse sentido, podemos perceber a mesma preocupação espacial referente a lugares anônimos e tão cheios de significados:

Existe igualmente, a cada instante da demarcação aqui e agora, um ‘folheado’ sincrônico de espaços heterogêneos. Para retomar os exemplos precedentes, posso me encontrar atraído pelo ponto de fuga da circulação rodoviária e desdobrar um espaço de devaneio ou me deixar submergir por um espaço musical. Em outras circunstâncias, uma paisagem ou um quadro podem ao mesmo tempo adquirir uma consistência estrutural de caráter estético e me interrogar, me encarar fixamente de um ponto de vista ético e afetivo que submerge toda discursividade espacial.³⁷

³⁴ Ibid., p.415.

³⁵ GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992 (Coleção TRANS) p.129.

³⁶ LYOTARD, Jean. **O inumano**: considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p.120.

³⁷ GUATTARI, op. cit., p.154.

Desse entendimento, podemos compreender o espaço, através de pontos de vista variados, relatando-o como um estar no mundo, mais do que um ser no mundo. Para Baudrillard (2000), este pode ser entendido como um lugar de subjetividades, em que os objetos falam através da crença de que o sistema espacial está delineado pelo imenso campo dos objetos em que o homem contemporâneo vive mergulhado, percebendo os objetos como o microcosmo de um espaço verborrágico e fragmentado no qual são os estilhaços do próprio espaço habitado.

Esta percepção do espaço-coisa é sentida no Seminário Onze, em que Lacan conta a história de quando era, ainda, muito jovem. Em uma praia da Bretanha, junto com os pescadores da localidade, sucede um episódio que poderia passar despercebido, no entanto acaba sendo agente de uma profunda reflexão pelo filósofo. O pescador chama a atenção do jovem Lacan para alguma coisa que boiava na superfície da água. Era apenas uma latinha, provavelmente uma lata de sardinha:

- *Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!...* Primeiro, se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato mesmo, ela me olhava. Ela me olha, quer dizer, ela tem algo a ver comigo, no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha, e aqui não se trata de nenhuma metáfora.³⁸

O que Lacan coloca é a revelação de que no espaço coabitam inúmeras modalidades do sentido, onde sou apenas um ponto de onde é apreendida a minha perspectiva. Nessa paisagem, o lado de fora é o próprio ponto do olhar onde eu também sou pescado. Dessa maneira, podemos perceber o espaço de modo a reabilitá-lo, ao “criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua dos objetos, geralmente ignoradas na vida cotidiana”³⁹

Travando diálogo entre as coisas ignoradas, a arte produz, enquanto existência nômade, “uma disposição para receber o material das sensações, o estar aí mais do que o há aí.”⁴⁰ Enxergando a arte como esse lugar caminhante, o espaço artístico se torna uma rede de diálogos entre as diferentes linguagens, no qual a arte se conjuga mais como um estar do que como um ser encapsulada em si mesma.

³⁸ LACAN, Jacques. **O Seminário - livro 11** - os quatro conceitos fundamentais de psicanálise. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.94.

³⁹ FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 (Oficina das Artes; 1), p.50.

⁴⁰ LYOTARD, Jean. **Peregrinações**: lei, forma, acontecimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.37.

O constante movimento da peregrinação contemporânea, à procura de novos “por quês” e novos “comos”, provocam no viajante a pulsão da errância, fazendo com que busque sempre uma outra parte, um espaço conjugado, no qual “o explorador maravilhado desses mundos antigos que convém, sempre e ainda uma vez inventar. Por que estar inquieto ou em desequilíbrio não é, afinal de contas, o próprio de todo elã vital?”⁴¹ O imóvel e o fugaz do instante imperam sobre o olhar do viajante que se transmuta a cada instante. Ciente desta imobilidade, Lyotard se remete à arte contemporânea como uma espécie de deslocamento, “onde nascem as correntes que vão revolucionar a arte: ao acaso, o minimalismo ou a abstração lírica na pintura, o *happening*, a performance, a música pobre.”⁴²

O viver nômade, peregrino não deixa de ser uma heterotopia, “onde o desejo de exploração se torna uma tarefa na qual somos encarregados pela lei, mas talvez essa tarefa devesse ser realizada segundo modos múltiplos, completamente diferentes”⁴³ em que a questão relevante, a importância prioritária do caminhar, do seguir, do explorar expõe a crença de que a satisfação está na própria procura e não na realização do achar, afinal nem sabemos se procuramos alguma coisa. “Em geral, não há lugar; e cada coisa traz seu lugar consigo; o lugar toma lugar por si”.⁴⁴ A satisfação deve ser o próprio caminhar peregrino. E é nesse lugar cambiante que Foucault encerra sua discussão sobre o espaço, refletindo sobre o prestígio do barco.

Bordéis e colônias são dois tipos extremos de heterotopia, e se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins, você compreenderá por que o barco foi para a nossa civilização, do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (...) mas a maior reserva de imaginação. O navio é heterotopia por excelência.⁴⁵

Então, pensando o espaço contemporâneo como este lugar que congrega formas de viver heterotópicas, a arte contemporânea se arrisca nesse espaço inusitado para nos fazer sentir as

⁴¹ MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001,p.17.

⁴² LYOTARD, Jean, op. cit., p. 37.

⁴³ Ibid.,p.26.

⁴⁴ Ibid. p. 18.

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In:**Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Uiversitária, 2001 (Ditos e escritos; III), p.421.

inúmeras sensações deste lugar do desejo, sentindo-nos perdidos podemos então adentrar para o universo espacial proposto neste trabalho: o vazio e o cheio. Sabendo que “aqui, além do discurso da verdade, reside o valor poético enigmático do pensamento, pois, diante de um mundo que é ininteligível e problemático, nossa tarefa é clara: precisamos tornar esse mundo ainda mais ininteligível, ainda mais enigmático.”⁴⁶

⁴⁶ BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 89.

2 O VAZIO - CHEIO

Ver não é ver, é onde
Waltércio Caldas

Toda percepção é alucinatória,
porque a percepção não tem objeto.
Gilles Deleuze

Mas o que é uma janela
Senão o ar emoldurado por esquadrias?
Clarice Lispector

O vazio é entendido aqui como o espaço da fissura, do corte onde a visão se adentra para uma camada presente em um muro, essa incisão se rebela contra a aspereza e a dureza do muro, criando um universo próprio, um lugar tão denso como o buraco negro, aquele que engole tudo e ao mesmo tempo nada contém, formando então um vazio reflexivo, um espasmo, no qual a própria noção de existência se torna fragmentada em capítulos.

Ao refletir sobre o espaço, podemos pensá-lo mais como uma carta, um tratado, um mapa, onde a partir dele se enquadram inúmeros lugares e possibilidades de alcance. Vamos abordá-lo como um lugar permeável, entreaberto, que se mostra apto a distrair, a conceber novos espaços dentro de uma poética do vazio e do silêncio, percebendo-o tanto como o local do equilíbrio oriental, como o lugar que converge para uma dor infinda .

Mesmo se instalando como marginais, os artistas questionam os limites através de paisagens despovoadas, sertões existenciais, frutos de pesquisas que tornam os não-lugares espaços a serem explorados. Cildo Meireles, por exemplo, concebe circuitos alternativos para incorporar sua crítica a uma sociedade de consumo, mas se utiliza do silêncio e da invisibilidade para provocar um corte mais profundo no muro. O vazio se torna o lugar do burburinho reflexivo.

O vazio pode ser encontrado na literatura através de escritores como Jorge Luís Borges que constrói um mundo reservado àqueles que acreditam em sua ficção; ou como Ítalo Calvino, que mapeia os rumos de seus desejos na construção de invisíveis cidades. Mas, também, é apresentado no macrocosmo espacial das estruturas de ferro e argamassa, presentes na arquitetura de Niemeyer, ou ainda, na música de John Cage, o qual acaba por atribuir ao silêncio um vazio representativo.

2.1 O VAZIO – UM MAPA

Através da leitura de grandes escritores deste século, a do argentino Jorge Luís Borges, do italiano Ítalo Calvino e também do francês Michel Serres, podemos perceber um elo que os relaciona apesar das distâncias geográficas que os afastam: de seus reinos distantes, os três realizam uma crítica à racionalidade clássica, indicando um novo conceito de razão. Ao olharmos desse lugar, podemos ver três autores que consideram o espaço como um local imaginário, onde as criações visionárias destes habitantes são perfeitamente recolhidas por um mapa que não descarta, uma carta geográfica que agrega, conhecedora das paisagens e estepes oníricas, cuja grandeza consiste em não confinar-se num único terreno, permanecendo desejosamente incompleta. Eles concebem o espaço como a geografia da confissão, habitando um mapa do vazio, desértico e catártico, num país que não resta outra relíquia senão o das Disciplinas Geográficas⁴⁷. Os autores tratam o espaço como um Atlas, um livro que cria um mapa, um guia para compreendermos uma nova geografia. Então... a janela está aberta e nós estamos contemplando esse lugar que consegue ser todos os tempos e lugares num só momento...

Para pensar esse espaço, segundo a terminologia de Sérgio Cardoso⁴⁸, podemos distinguir dois tipos de viajantes: aqueles que chegam a atravessar todo o espaço com grande desembaraço, tal como os geômetras, e percorrendo toda a terra... “No entanto, nunca viajam”⁴⁹ e aqueles que desafiam o espaço ao se lançar pelo infinito, tal como os geógrafos:

Sua compleição e disposição de geógrafos - seduzidos que são pelos elementos da topologia - quase sempre os impelem para o espaço aberto, e os levam a afrontar montanhas e areias, obstáculos vazios. Assim dificilmente param em casa (se chegam a ter uma), e sua atração pelas fronteiras parece torná-los, quase inevitavelmente viajantes.⁵⁰

Esse autor recorre a uma concepção semelhante à elaborada pela personagem do filme de Bernardo Bertolucci, **O céu que nos protege**, de que existe uma grande diferença entre os turistas e os viajantes. Os turistas são sedentários, viajam pelo prazer de retornar. Os viajantes são nômades, viajam pelo prazer do deslocamento.

⁴⁷ BORGES, Jorge Luis. **História Universal da Infância**. Porto Alegre: Globo, 1975 (Coleção Sagitário). p.71.

⁴⁸ CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto. (et.al.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 351.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Ibid., p. 352.

Desse modo, os geômetras se assemelham a turistas, pois estes possuem o referencial de partida, medindo o espaço sempre de acordo com a posição inicial. Os viajantes não, pois são aqueles que assaltam-se em uma viagem que consome a vida. Num itinerário ininterrupto... Assim, podemos pensar aqueles três autores que iniciam este capítulo como geógrafos, geógrafos viajantes, afinal: “Viajar, sabemos, não é dado a todos.”⁵¹ Eles conseguem partilhar cartografias de sensibilidades e significados simbólicos, provocando no leitor um descompasso que o arremessa à uma terceira margem, em um espaço intermediário, intersticial. “Como cartografar estes mares desconhecidos que afastam e aproximam as terras habitadas e cuja representação não figura em nenhum mapa? (...) Quem somos nós quando passamos nesse permutador ou nó rodoviário?”⁵²

Esse nó rodoviário, esse lugar multi-lugar e, ao mesmo tempo, lugar nenhum, pode ser entendido como a denominação que Foucault imprime aos espaços heterotópicos.

Quanto às heterotopias propriamente ditas, como se poderia descrevê-las, que sentido elas têm? (...) uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a ‘leitura’, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos.⁵³

Nesses lugares heterotópicos, os escritores aqui mencionados constroem uma órbita própria, através de paisagens desfocadas, onde a ausência é presentificada, num panorama que evoca paisagens do Período Terciário, em que há a chamada de “solidão plástica”, [que] é a do prazer contemplativo provocado pela feliz construção e combinação de formas (elementos ou materiais vivos-mortos ou mortos-vivos); a segunda vida da natureza-morta, considerada, não no sentido de um motivo pictórico, mas como o aspecto espectral, poderia aplicar-se também a uma figura supostamente viva.”⁵⁴

Nesta poética de um vazio terciário, Calvino, Borges e Serres compõem a constelação dos escritores, cuja heterotopia da criação está em ser além, na leveza do respirar, na delicadeza

⁵¹ Ibid., p.351.

⁵² SERRES, Michel. **Atlas**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994. (Coleção Epistemologia e sociedade).p.28.

⁵³ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.416.

⁵⁴ DE CHIRICO, Giorgio. Sobre a arte metafísica. In: CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. Martins Fontes, 1996, (Coleção a). p.456.

do piscar de olhos, na exaustão da pena que voa... *Derraciné*, conscientes da tensão entre o mundo arcaico e o mundo do porvir, em uma reconstrução de uma ordem primordial lançada ao futuro. Não satanizam, pois sabem que não há separação entre uma coisa e outra. Ocupantes de uma teia espacial, esses atores introduzem o tema referente ao espaço, numa reflexão mais profunda, remetendo a uma problemática própria das artes no século XX, na qual o espaço vazio adquire uma prioridade marcante com suas implicações estéticas e seus desdobramentos políticos.

Nessa reflexão mais profunda acerca do espaço, coloca-se a questão pensada por Foucault em suas heterotopias. Esses espaços, cidades, sertões, templos e labirintos congregam os desejos, os medos, as angústias e os sonhos de uma geração de artistas que se apegam a espaços imaginários para transpor suas heterotopias navegáveis para um espaço múltiplo e permissivo, onde um sertão catártico apresenta as apreensões de um tempo.

Para Borges a literatura é o espaço heterogêneo da totalidade e um território onde se concretizam os desejos insatisfeitos: o livro não escrito, o amor frustrado, a revelação da palavra secreta, a posse do *aleph* ou a construção do mundo futuro. Uma viagem migratória por um universo heterotópico é também realizada pelo filósofo Michel Serres⁵⁵, um viajante que percorre infintos espaços, um pensador para quem viajar é invenção. Invenção é também denominada tradução, comunicação e metáfora. Serres descobre, na análise estrutural, um meio de viajar por diferentes domínios e até mesmo por diferentes realidades, desenhando novos mapas.

No livro intitulado **Atlas**, Serres cria um espaço mapeado por sensações, no qual a curiosidade se torna uma guia incontinente, para que se reflita acerca das geometrias espaciais; pensando os deslocamentos físicos e reflexivos, como formas semelhantes de viver. Em um espaço que se refaz, Serres promove novos mapas, e ao mesmo tempo estabelece uma arcaica geografia contemporânea, através de um espaço que embora se remodele, também conserve suas nuances envelhecidas. Em uma de suas passagens, o autor cita um passeio através de um parque em especial: o parque de Katsura. Lá, ele se encontra deslumbrado com a natureza exuberante e maravilhosa, extasiado, nesse momento de troca com o local, ele se sente parte dele, como uma substância simbiótica. Aquele espaço adquire uma atmosfera sacra ao ver as pequenas edificações construídas no jardim:

⁵⁵ SERRES, loc. cit., p.29

A habitação não separa um exterior e um interior, o parque nunca separa as plantações e as fábricas, a madeira da árvore forma uma concavidade em que o homem habita, tronco ou toca. O conceito de arquitetura desaparece, dissolvido na natureza, cujo conceito se funde na arquitetura. Tão pouco definida como a própria divisão, a janela não desenha um vazio num sólido nem um orifício numa coisa densa, nem aberta nem fechada: fechada, ela desaparece, torna-se parede,; assim que é aberta, torna-se paisagem, novamente desaparecida; mil janelas procedem de um espectro contínuo de abertos e fechados, conjunto vago, de correções. Através de um *continuum* destes, o exterior não se distingue do interior, nada sobressai nem se recorta, nem a arte em partes nem as coisas em elementos.⁵⁶

Nessa brincadeira, entre o fora e o dentro, Serres joga com uma interessante metáfora entre o pedreiro e o paisagista. Afinal, quando o observador, aquele que passeia no parque, entra no espaço do paisagista - o jardim - ele sai do contexto espacial referente ao pedreiro. Ao adentrar na casa, presente no parque, ele entra no espaço do pedreiro e sai do reino do paisagista, porém percebe esses abertos e fechados como espaços interativos, cuja participação não os afasta, pois não competem, apenas convergem para uma mesma arquitetura permissiva. “A casa funde-se no jardim e o parque no *habitat*, dois locais de repouso. Em suma, a arquitetura dissolve-se no fluxo das artes misturadas. Tendo entrado na casa pela porta do jardim, ainda aí habito após ter saído pela soleira: o paisagista, acolá, ensina-me o sentido da palavra porta, no meu lar.”⁵⁷

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis (...) o exemplo mais antigo, talvez, seja o jardim. Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas.(...) O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é , desde a mais longínqua Antigüidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante...⁵⁸

Esse espaço caótico onde as coisas até então não possuem nome e, portanto, são destituídas de morte e cujo espaço vazio, provido de um canal aberto, convive como o endógeno e o exógeno, pode ser percebido não apenas em Serres, como em Calvino, que permite que suas cidades pertençam a uma lógica própria, pré-verbal, realizando uma migração do sensível, em torno daquilo que se crê pertencer. Esse espaço adentrado, catártico e fluido, remete à questão de

⁵⁶ Ibid., p.30

⁵⁷ Ibid., p.31

⁵⁸ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 418, 420.

que nós, ocidentais, ao termos esta necessidade em nomear o vento, o fogo, o céu e o mar, acabamos por confinar aquilo, em um, e apenas um único algo. Ao restringir, enforcamos, assassinamos e tiranizamos a coisa. Ao estabelecer um casamento entre o símbolo e seu nome divorcíamos o longínquo, o outro da proximidade com a coisa em si.

Lutando constantemente contra o demônio da objetividade, Calvino enfatizou o papel do narrador como expectador que promove e realça o abismo entre o observador e o mundo. Calvino se auto denominava um criador móvel, em uma instabilidade geográfica que o levava sempre a um outro lugar...

Calvino, em uma de suas cidades invisíveis, conta a história da localidade de Bauci, que não fica na altura de nossos olhos, pois ela é construída a metros do chão. Quem lá chega, nem percebe já ter chegado, afinal a cidade se situa acima das nuvens... e é sustentada pelas pernas de um flamingo. Seus habitantes não precisam descer, pois tem tudo o que precisam lá em cima, por isso, raramente são vistos em terra, no entanto possuem telescópios cuidadosamente apontados para baixo, onde não se cansam de analisar cada pedra, cada folha, "contemplando a própria ausência"⁵⁹. E assim cremos que "o desconhecido é sempre mais atraente que o conhecido; só a esperança e a imaginação podem servir de consolo às dores e decepções da experiência. O homem projeta seu desejo no infinito, e encontra prazer apenas quando pode imaginá-lo sem fim."⁶⁰

Nessa cidade, alusiva a uma constante permuta com esses espaços que nos pertencem, Calvino coloca a questão: "como passamos nós do mesmo ao outro ou do outro ao mesmo, como prolongar ao longe os caminhos das nossas viagens (...) Como cartografar estes mares desconhecidos que afastam e aproximam as terras habitadas e cuja representação não figura em nenhum mapa?"⁶¹ Seria, então, nessa geometria do desejo, que as terras habitadas por nossas sensações são povoadas, deflagrando em uma terceira margem um espaço que comporta todas as diferenças, todas as distâncias, desenhando um labirinto circular.

De modo diverso da cidade de Calvino, Borges constrói no conto **As ruínas circulares** uma outra relação com o espaço, não de distância, mas de total pertencimento. Em um templo

⁵⁹ CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p.73.

⁶⁰ CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Cia das Letras, 1990 p.77.

⁶¹ Cf. SERRES, op. cit., p.28.

sagrado, um homem vive só, outrora aquela ruína em forma de templo era cultuada pelos adoradores do fogo. Este homem então, começa a sonhar, e ao sonhar vive e é possuído a cada noite por um mesmo sonho que o atropela. Ele sonha que cria, mas não cria qualquer coisa, ele sonha a cada noite que cria um ser humano. Estruturou seu esqueleto, desenhou suas pálpebras e pensou em cada um dos inumeráveis pêlos. Quando um dia, sonhou com seu coração até que pudesse então tocá-lo. Então clamou, como um pai pelo filho, clamou desesperadamente ao deus ruído que habitava aquele templo, para que conferisse vida à sua criatura. O deus, fogo como era seu nome, lhe disse que magicamente animaria o “fantasma sonhado”, porém exceto o Fogo e o mago criador, saberiam do segredo daquele homem sonhado: a criatura não se queimaria em brasas incandescentes. E assim então, “no sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou”. O criador, mago infalível o ensinou como o mestre mais dedicado faz com seu pupilo, alimentando-o com o mais fino néctar do conhecimento. Um dia, o mestre, triste percebeu que havia lhe instruído em todas as disciplinas que conhecia. A investidura havia sido finalizada. Com um certo desgosto despediu-se de seu filho e nessa noite pela primeira vez beijou-o, enviando-o a um outro templo de pedra.

Muito tempo se passou quando então, já fraco e envelhecido:

Numa alvorada sem pássaros, o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas em seguida compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.⁶²

Apenas a aparência é real, pois é denominada por algo que a faz existir, algo que a veste, exigindo “uma maneira corajosa de se deter na superfície, na dobra, na epiderme; a adoração da aparência, a crença nas formas, nos sons, nas palavras, no Olimpo inteiro da aparência ... por profundidade”⁶³ A dor existe, pois quando se cria também se mata, pois quando se nomeiam as coisas, denominando impositivamente algo como se elas o fossem. Por isso que criar é matar, nomear é ferir. Um Atlas também é feito de sangue, fruto da troca entre criador e criatura.

⁶² BORGES, Jorge Luís. **Ficcões**. 5.ed. São Paulo: Globo, 1989. p.45.

⁶³ MACHADO, Duda. (org.) **Friedrich Nietzsche** _ breviário de citações. São Paulo: Landy Editora, 2001.p.37.

Deus prefere o sacrifício do próprio animal que deixou de nomear por Adão – *para ver*. Como se, da doma desejada por Deus, a invenção dos nomes, a liberdade deixada a Adão ou a Isch de nomear os animais só fosse uma etapa *para ver*, como vistas a prover carne sacrificial em oferenda a Deus. Indo demasiado rápido, dir-se-ia que dar nome seria então sacrificar o vivente a Deus.⁶⁴

Inspirado pela filosofia de Leibniz⁶⁵, Borges persegue a multiplicidade de mundos possíveis. Mas enquanto Leibniz submeteu esses mundos à uma seleção lógica do princípio, permitindo apenas combinar universos comensuráveis, Borges saturou o presente com impossíveis combinações de eventos dissonantes. Borges, assim como o diretor e os escritores aqui apontados, desenha um mapa, porém seu mapa coloca o presente bifurcado e distribuído em incompreensíveis terrenos do tempo.

No espaço da criação, o mago criador de Borges se vê como criatura. No local onde se percebe como único é que se flagra como um ser fragmentado, e portanto habitante de um espaço jamais pensado. Ao sentir-se universal e macro, acaba por conferir sua existência micrológica. O conto suscita à pergunta nietzschiana: Foi o deus que criou o homem, ou o homem que sentiu necessidade de criar deus? Podemos chegar a pensar que se ambos existem, ambos foram criados. Se deus existe, ele é nada mais que uma partícula do todo: o Aleph, em um terceiro lugar que está dentro dos dois primeiros, em uma faixa variável. Esse espaço conjugado que nos permite pensar não um isto ou aquilo, e sim um isto e aquilo, confere amplitude criativa ao espaço.

Um sentido indeterminado não seria propriamente sentido nenhum. - Tal como uma delimitação imprecisa, que não é propriamente nenhuma delimitação. Pensa-se então mais ou menos assim: quando digo ‘encerrei o homem hermeticamente no quarto - apenas *uma* porta ficou aberta’, então eu absolutamente não o encerrei. Dir-se-ia então: ‘como isso, pois, você não fez absolutamente nada’. Uma delimitação que tem uma lacuna vale tanto quanto *nenhuma*. - Mas isto é verdadeiro?⁶⁶

Logo, a indeterminação faz parte do jogo, ela é necessária. Devemos sentir o enigma, não aceitar a fria opção cartesiana. Dizer sim à invenção, à criação. A pretensa resolução do questionamento encerra uma dormência, nega a questão, dando costas ao movimento reflexivo e

⁶⁴ DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p.79.

⁶⁵ De acordo com a leitura de Deleuze da obra de Leibniz, a dobra reproduz o múltiplo, o avesso e o certo, os dois lados, no qual o visível pode ser percebido através dos orifícios do véu.

⁶⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores). p.63.

congelando a ação contemplativa. A esfinge se suicida quando Édipo desvenda seu enigma. Ele se negou a frequência da pergunta que martela. O oráculo consiste em estabelecer essa frase ao vento que se repete ao movimento intempestivo. Este saber temporário permite a criação intensa, e provoca a elaboração de conceitos diversos.

Ora, bem poderia dar-se o caso de um tal pensamento ter chegado hoje a uma encruzilhada que exige considerações muito diferentes, distantes de uma pragmática sabedoria da vida. Talvez tenha-se tornado necessário um pensamento que medite aquilo de onde a poesia, e a teoria físico-matemática recebem sua determinação. Neste caso deveríamos abandonar também aqui a vontade de compreensão imediata. E não obstante se impor a escutar atento, já que se trata de pensar algo incontornável, ainda que provisório.⁶⁷

Quem sabe a loucura não seria a própria pergunta não respondida. A variação incessante de uma única pergunta e uma constante repetição frenética, na qual o pensamento age como acelerador da frequência emocional, em um pensamento errante. Assim, o espaço pode ser talhado como o local do desconhecido, onde a avidez em conhecer faz com que o viajante se torne errante e construa uma rota inacabável onde o limite é o próprio labirinto infinito, algo como uma aventura:

Minhas noites estão cheias de Virgílio;
ter sabido e ter esquecido o latim
é uma possessão, porque o esquecimento
é uma das formas da memória, seu impreciso porão,
o outro lado secreto da moeda
(...) a tarefa que empreendo é ilimitada
e há de acompanhar-me até o fim,
não menos misteriosa que o universo
e que eu, o aprendiz.⁶⁸

Neste fragmento do poema **O Leitor**, escrito por Borges, podemos compreender a necessidade constante de uma busca abissal, uma ânsia contra o tempo, uma ânsia que rasga e dilacera. Essa ansiedade pelo saber que não se esgota acaba tornando o mundo uma substância palatável, em que tudo pode ser apreciado e deglutido angustiadamente, como se fosse uma luta contra o próprio tempo, uma negação do finito, do mortal, do esgotável. Cronos bem sabe disso,

⁶⁷ HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultura, 1999. (Coleção Os pensadores). p.251.

⁶⁸ BORGES, Jorge Luís. **Elogio da sombra**. São Paulo: Globo, 2001. p.81.

já que deglute seus filhos, como uma Medéia que os assassina em uma negação de um tempo que ao estar materializado na criança, espelha a própria finitude; afinal a quantidade de anos que o filho possui, reflete o próprio tempo morto que se passou, em uma advertência constante da vida, indicando a morte... Então tudo deve ser engolido.

Nessa deglutição constante, encontram-se alguns leitores, que realizam trajetos inimagináveis através da geografia dos livros que “contaminam” uma época. Para Serres, (1994) “as viagens extraordinárias de Júlio Verne funcionaram por muito tempo como o papel da Odisséia de Homero, pois estabeleceu o mapa e as paisagens imaginárias de uma época. “ Em suma, essas narrativas conferem a cada época o seu mundo, põem-na no mundo, sim, tal como uma mãe põe uma criança no mundo. Com o seu entusiasmo, eles encantam a geografia, os seus mapas e as suas paisagens”⁶⁹

Ao pensar como o espaço do vazio onírico foi criado pelos escritores abordados, podemos pensar como o vazio pode ser um espaço que conduz não só à estradas e caminhos imaginativos na literatura. Os três autores estão relacionados através de uma rede que os relaciona através de suas obras conectadas com propostas metafísicas que percebem a circularidade e a leveza dos tempos e espaços. Nas artes plásticas, podemos perceber um mapa no qual o vazio se torna um lugar em que os limites são cada vez mais transgredidos, realizando um passeio por uma carta que se delineia a cada novo traço através de seus contornos: em suas margens, em seus silêncios...

⁶⁹ Cf. SERRES, op. cit., p.15.

2.2 A POÉTICA DO SILÊNCIO

No início é o silêncio.
A linguagem vem depois.
Eni Orlandi

O silêncio como forma poética. Esta é a ênfase que gostaríamos de estabelecer a um estado relegado constantemente a uma posição secundária. Numa cultura na qual todo olhar é voltado para o centro, aquilo que não está lá, é concebido como resto, excrescência. O não centro da linguagem, não é apenas um intervalo existente para que as palavras se coloquem sobre ele. O não centro da linguagem tem uma linguagem, é uma linguagem. A escritora inglesa Virgínia Woolf presencia esta sensação de um silêncio mais significativo que a própria fala, que a própria ferramenta da autora, a escrita. “West tinha nas estantes de sua biblioteca, ao lado do manuscrito de ‘Orlando’, um belo volume encadernado em que todas as páginas são brancas, que Virgínia lhe enviou com estas palavras: ‘Aí está de longe o meu melhor livro.’”⁷⁰

Ela parece saber que a linguagem já nasce maculada pelo assassinato dos infinitos sentidos. O silêncio não é visivelmente identificável, ele “não é diretamente observável e no entanto ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está ‘lá’ (no sorriso da Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes extensões, nas pausas).”⁷¹ O silêncio aguça a compreensão de que o sentido sempre pode ser outro. A linguagem está atravessada por ele. O silêncio não é um bloco homogêneo e coeso, é múltiplo, é diverso e multifacetado, por isso o sentimos como um silêncio vibrante.

Nas artes plásticas, podemos perceber o silêncio como razão fundante no período concebido como objeto de estudo. Na década de sessenta e setenta, com o minimalismo e a arte conceitual, percebemos uma certa economia acerca do espaço moderno, um certo orientalismo, uma noção em que o nada a dizer é o tudo a dizer. Em uma palavra: “nada”, que por tão mínima se torna melodiosa. O que se nota é uma preocupação ligada ao espaço, que os artistas no século XX possuem, como é o caso dos defensores da estética construtivista. Para eles, o espaço se torna

⁷⁰ NATHAN, Monique. **Virgínia Woolf**. RJ: José Olympio, 1989. p. 149.

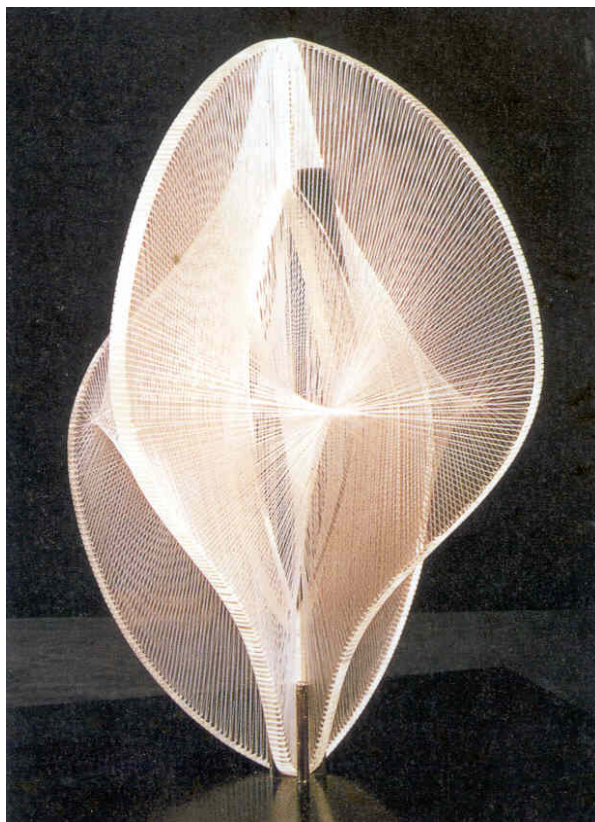
⁷¹ ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. (Coleção Repertórios) p. 47.

a grande reflexão daquele momento, sendo o homem inscrito num espaço que pode ser percebido como constituinte do sujeito, e não apenas como um cenário alheio ou exterior a ele mesmo.

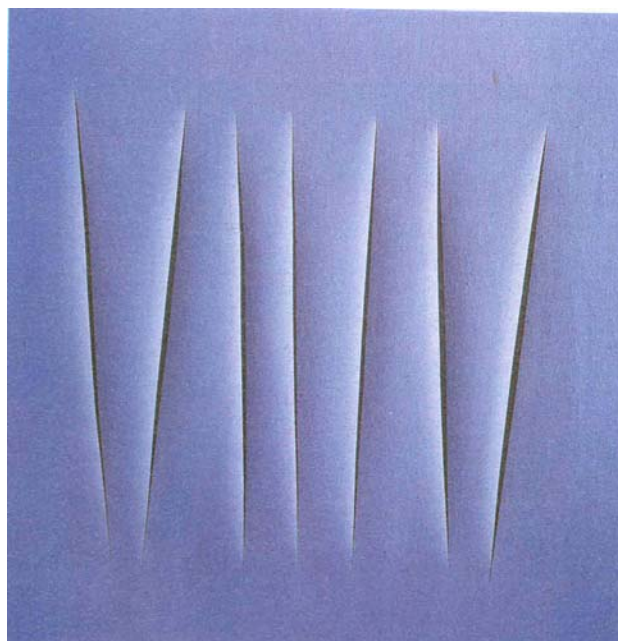
O espaço do silêncio e do vazio também é tematizado anteriormente, pelos componentes do movimento construtivista da década de vinte e trinta. Podemos sentir na obra de Naum Gabo⁷² **Construção linear do espaço n.2**, esta fluidez e abertura que o espaço transmite. Diferente do movimento expressionista que trata o espaço com hermetismo e solidez melancólica, o construtivismo da década de sessenta se permite ampliar, abrir e sentir o espaço com mais leveza, recortando as dimensões daquilo que se conservava duro e uniforme. Naum no exemplo de sua admirável escultura etérea, transmite delicadeza e leveza a sua obra. Os cordões que perpassam a estrutura de madeira conferem uma sensação espacial de equilíbrio e amplitude, captando uma expansão indefinida do espaço. Na tela pintada por Lúcio Fontana, (IL.3) em 1962, denominada **Conceito espacial** também podemos perceber essa preocupação quanto ao fator espacial. Mesmo ainda, utilizando o formato tradicional do enquadramento bidimensional, o artista comete incisões lineares, de modo a romper a tela, conferindo-lhe uma outra perspectiva, forçando o expectador a perceber uma dimensão oposta, em uma sensação que provoca a busca de um olhar infinito por entre as grelhas. A superfície não é mais plana ela se complexifica e incorpora o espaço do entorno.

Esse espaço entreaberto, com a delicadeza e a fragilidade de linhas tênues, pode ser aproximado do espaço oriental como em uma casa japonesa, como podemos perceber na arquitetura moderna e contemporânea, que nos remete ao jardim de Serres. No espaço oriental, também há um descomprometimento funcionalista, pois é um espaço destituído da gravidade cartesiana. Invariável, deformado, não grotescamente, mas sim de forma a se apresentar moldável, onde uma parede de manhã se torna um corredor a noite, onde a casa se torna o próprio local das invenções.

⁷² IL.1 - GABO, Naum. Construção linear no espaço n.2. 1957-8. Acrílico transparente e cordão de náilon sobre base de madeira. 38cm. Coleção Particular. In: **O LIVRO da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999**, p.169. Naum Gabo é integrante do movimento construtivista russo que floresceu a partir de 1914 com Vladimir Tatlin, Liubov Popova, Kasimir Malevich, El Lissitzky, Alexander Rodchenko, e Antoine Pevsner. Estes artistas propõem um novo olhar fazendo a arte se consolidar através do abstrato e não do figurativo. Naum Gabo tinha verdadeira adoração a delicadeza do vazio, ele acreditava que as esculturas que criava deveriam interagir com o espaço vazio a sua volta.



IL.1 - GABO, Naum. Construção linear no espaço n.2. 1957-8. Acrílico transparente e cordão de náilon sobre base de madeira. 38cm. Coleção Particular. In: **O LIVRO da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999.** p.169.



IL.2 - FONTANA, Lúcio. Conceito espacial. 1962. Waterpaint sobre tela. 52cm x 52cm. Coleção particular. In: **O LIVRO da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999.** p. 159.

Esse mesmo espaço deslocado é observado na leveza das obras de Calder, possuindo um equilíbrio e uma ordem interna que extravasa o caráter apenas sintético da obra. Nada está no lugar, o que antes estava levitando, na altura das cabeças dos passantes, em um piscar de olhos se eleva e parece tocar as estrelas. A leveza indicada por Calder pode ser sentida em obras de artistas anteriores que desdobram essa mesma temática espacial, negando o figurativismo para que a abstração vigore. Em Malevich, podemos observar semelhante tentativa em direção a uma não objetividade e a um desejo de colocar o provisório, e portanto inconclusivo, numa homenagem ao vazio.

É o vazio, o nada, onde um universo apresentado por uma frase explode e expõe-se, como um fogo de artifício, quando advém a frase, e onde se apaga com ela. Esse abismo, o nada que separa essas frases uma das outras, é ademais a 'condição' de qualquer apresentação e de qualquer ocorrência, mas essa 'condição' não é apreensível imediatamente por si mesma⁷³.

Nesse vazio reflexivo, Malevich em 1918 pinta aquilo que seria o início de uma arte voltada ao vazio da contemplação, na aurora do século XX. Em uma série de obras intituladas **Branco sobre branco**, ele chega ao ponto crucial que seria retornado por outras vanguardas artísticas: a iminência do silêncio, do vazio. De acordo com o sábio Lao Tseu, no Tao te ching, quase oitenta anos depois de Malevich, em 1996, Qiu Shi-Hua, pinta **Open desert**, com uma perspectiva diversa de Malevich, Qiu, transporta o vazio não para o local da interrogação certa acerca da queda da representação na arte, e sim a uma contemplação por ela mesma, levando-nos a uma outra extensão de visibilidade, já que ao nos aproximarmos da tela, podemos notar os minúsculos grãos de areia que invadem a tela em um amplo e reflexivo deserto zen.

Trinta raios convergentes, unidos ao meio, formam a roda, mas é seu vazio que move o carro. O vaso é feito de argila, mas é seu vazio que o torna útil. Abrem-se portas, e janelas nas paredes de uma casa, mas é seu vazio que a torna habitável. O ser é eficiente, mas a utilidade está no não-ser.⁷⁴

⁷³ LYOTARD, Jean. **Peregrinações**: lei, forma, acontecimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.56.

⁷⁴ ROHMANN, Chris. **O livro das idéias**. Rio de Janeiro: Campus, 2000. p.382.



IL.3 - CALDER, Alexander. Four Red Systems (Móbile), 1960. Metal pintado e fio. 195 x 180 x 180 cm. Humblebaek (Denmark), Louisiana Museum of Modern Art, Ny Carlsbergfonder. In: RUHRBERG, Karl. et. al. **Art of the 20th century**. Bonn: Taschen, 2000. p.473

O caminho do Tao procura o vazio, contemplado não apenas em obras brasileiras como também nas vanguardas européias e norte-americanas.

Em algumas das obras mais instigantes das primeiras manifestações da arte conceitual, pode-se sentir um tênue vestígio de uma serenidade zen, aliada a uma espécie curiosa de humor, que tanto absorveu aqueles em torno de Cage nos idos da década de 50, diferenciando-os das ações dionisiacas do expressionismo abstrato.⁷⁵

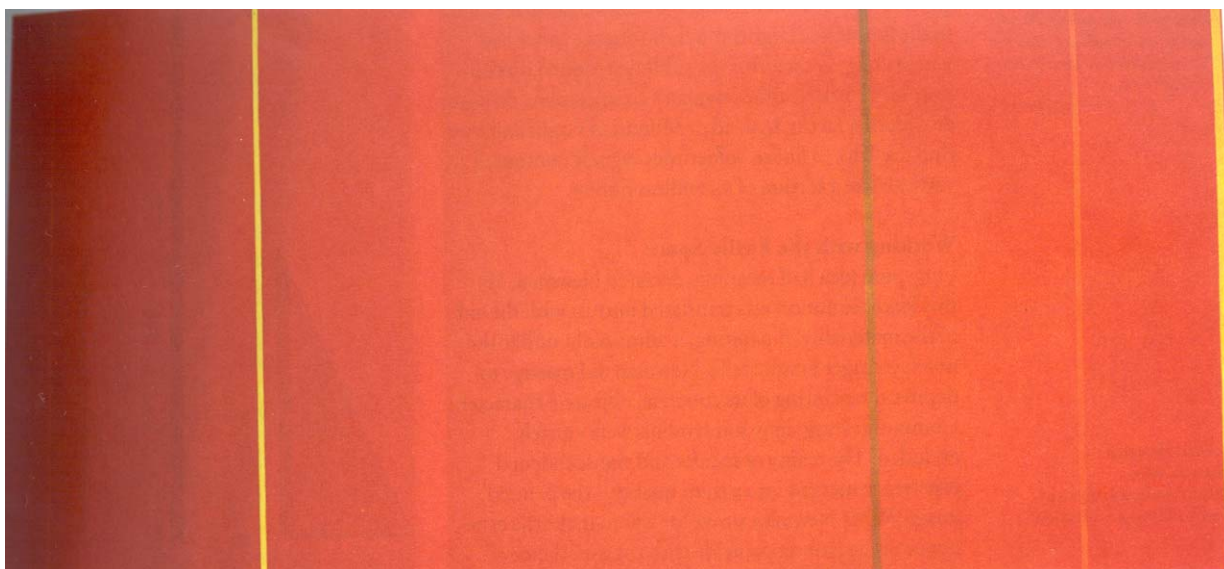
Na série **Gás interte** de 1969, Robert Barry se utiliza de gases como o hélio, o xênio e o neônio, para conferir uma materialidade vazia e silenciosa em um nada geográfico. No dia 4 de março de 1969, meio metro cúbico de hélio foi devolvido à atmosfera no deserto de Mojave, Califórnia. Nessa desmaterialização da arte, Barry coloca o espaço artístico como um espaço desértico no qual a forma é dada pelas idéias, pelo pensamento. O artista Lawrence Wainer manifesta sua posição em relação aos materiais e aos objetos que compõem a arte, através da declaração de 1969, no qual afirma que a obra pode ser construída e não precisa ser manufaturada necessariamente pela mão do artista. Ela não tem que ser fisicamente realizada pelo artista, para conter o *status* de obra de arte, afinal a obra está na idéia.

A arte de Mark Rothko e Barnett Newman não poderiam deixar de ser mencionadas, visto que já na década de cinquenta, no expressionismo abstrato americano, se remetiam a enormes porções de uma única cor em uma enorme tela, pretendendo fazer com que o expectador mergulhasse nessa imensidão vazia e significativa. Barnett Newman pintou aquilo que foi conhecido como *all-over painting* em um tratamento dado a tela, relativamente uniforme e cor e padrão. Apenas as suas listrinhas conhecidas como *zips*, recortavam aquele espaço de cor. Em uma imensidão colórea, a composição nasce de um tipo de alternância entre a concentração da força em um ponto e a diluição, o vazio, estruturando a obra em uma ligação da força, nesta tentativa de equilíbrio entre duas zonas concentradas: o vazio e o silêncio.

⁷⁵ WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.37.



IL.4 - BARRY, Robert. Série de gás inerte (Hélio): de um volume medido a uma expansão indefinida, 1969. In: WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 37.



IL.5 - NEWMAN, Barnett. Vir Heroicus Sublimis, 1950/1. Oil on canvas, 242.2 x 513.6 cm. New York, The Museum of Modern Art, Gift of Mr. And Mrs. Ben Heller. In: RUHRBERG, Karl. et. al. **Art of the 20th century**. Bonn: Taschen, 2000. p.289.

John Cage, o músico experimentalista da década de sessenta, assim como Hélio Oiticica, já em 1949, evoca a estética oriental do vazio, presente nos quadros japoneses em sua conferência sobre o nada: “ Eu estou aqui e não tenho nada a dizer e o estou dizendo e isto é poesia”⁷⁶. Com essa mesma preocupação com o elemento espacial, em 1961, Cage compõe **Atlas eclipticalis**; em uma transcrição do firmamento tornadas legíveis sob a forma de notas.

Em 1961, Cage apresenta uma de suas obras mais polêmicas acerca do espaço ausente: **4 minutos 33 de silêncio**, quando compõe uma peça para todos os instrumentos disponíveis em uma sala, pois a composição é realizada não pelo compositor, e sim pelo som que o público faz durante os 4 minutos e 33 segundos em que o pianista está no palco sem tocar. O público então, torna-se solista. Cage prevê um espaço que se redimensiona, um espaço vivo e amplo, pois em sua concepção espacial:

Onde não parece haver nenhum espaço, saiba que não sabemos mais o que é espaço. Tenha fé, o espaço está lá, dando às pessoas a chance de renovar sua maneira de reconhecê-lo, não importa por que meios, psíquicos, somáticos, ou meios que envolvam extensões de ambos. As pessoas ainda pedem definições, mas agora é tranquilo que nada pode ser definido. Muito menos a arte, seus propósitos, etc. Não estamos certos nem sobre cenouras...⁷⁷

Apreciador do I Ching, equilibrando-se na beira do caos, Cage sente o espaço como um local pronto para ser inventado, ousado, refletindo acerca do que as teorias atômicas discutem, revelando que a matéria é impalpável e portanto traduz incertezas; nesse sentido então podemos dizer muitas coisas com o silêncio. A incerteza traduz a dúvida necessária. Segundo Cage, o acaso é também “uma forma de disciplina do ego para libertar-nos de nossos gostos e preferências, permitindo-nos experimentar coisas de que não gostamos e mudar nossa mente”⁷⁸. Para Michelangelo Antonioni, cineasta italiano, amante do vazio e de lugares remotos que remetem a interiorização, “para entender muitas vezes não se deve olhar para o personagem, mas para o vazio e refletir.” Ao opor-se a verborragia publicitária, o silêncio remete ao vazio e o silêncio reflexivo. No silêncio de uma biblioteca é que a criatividade se instaura. O silêncio abre

⁷⁶ CAGE, John. **De segunda a um ano**: novas conferências e escritos de John Cage. São Paulo: Hucitec, 1985. p.IX.

⁷⁷ Ibid., p. 5.

⁷⁸ Ibid., p.XVII.

espaço para que diversas formas de concepção e reflexão emergjam, dando sentido a formas que nem sempre estão claras e na medida que se aprofunda, uma espécie de silêncio criativo, abre as portas de um local onde uma música dissonante confere uma forma inacabada, abrindo frestas no espaço ambíguo, para que aquilo que antes não possuía forma alguma, possa se tornar pensamento no universo da criação.

Esse vazio como espaço do contraponto, de um silêncio equilibrado, em um espaço harmonicamente ausente, está em Waltércio Caldas. Ao estabelecer diálogos entre diferentes pontos, através do peso e da forma que a matéria concentra, ele configura um universo de opostos complementares, em um abismo sonoro que propicia uma busca pela ausência de excessos. Como um arquiteto estrelar ele estabelece novas relações, cujo som... é o silêncio.

Essas esculturas apresentam-se como corpos delicados, quase imateriais, rondando perigosamente sua própria existência. Não se oferecem facilmente. Não são volumes evidentes que, à maneira das tradicionais esculturas construídas de matéria e opacidade, abrem clareiras na vacuidade do espaço. É como se a matéria de que são feitas desejasse e se confundisse com o ar mais próximo.⁷⁹

A leveza é o ponto culminante... “...protegido por uma sebe que não deixa ver senão o céu, o poeta sente ao mesmo tempo medo e prazer ao imaginar-se nos espaços infinitos”⁸⁰

⁷⁹ FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002 (Folha explica). p.31.

⁸⁰ CALVINO, **Seis propostas...**, p.78.



IL.6 - CALDAS, Waltércio. Fios de lã. 1993. In: PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

Ao lidar com o espaço como o local da leveza e do olhar contemplativo, podemos avistar Edward Hopper, que não se preocupa com a questão escultórica do espaço, mas de sua concepção como um espaço da contemplação e, também, principalmente como o lugar do vazio e do silêncio. Com sonhos distintos, mas semelhantes, o vazio da solidão de Hopper evoca o vazio da solidão em lugares habitados. O vazio e o silêncio em Hopper, não possuem apenas um caráter estético, pois estão circunscritos antes de tudo, no universo da melancolia e da solidão, contrariamente à vanguarda pop americana, como podemos perceber em Rauschenberg que apesar de denunciar a dor, se conforta com o excesso compulsivo dos sons que pulam de suas telas. Hopper cria a solidão no espaço interno, no silêncio.

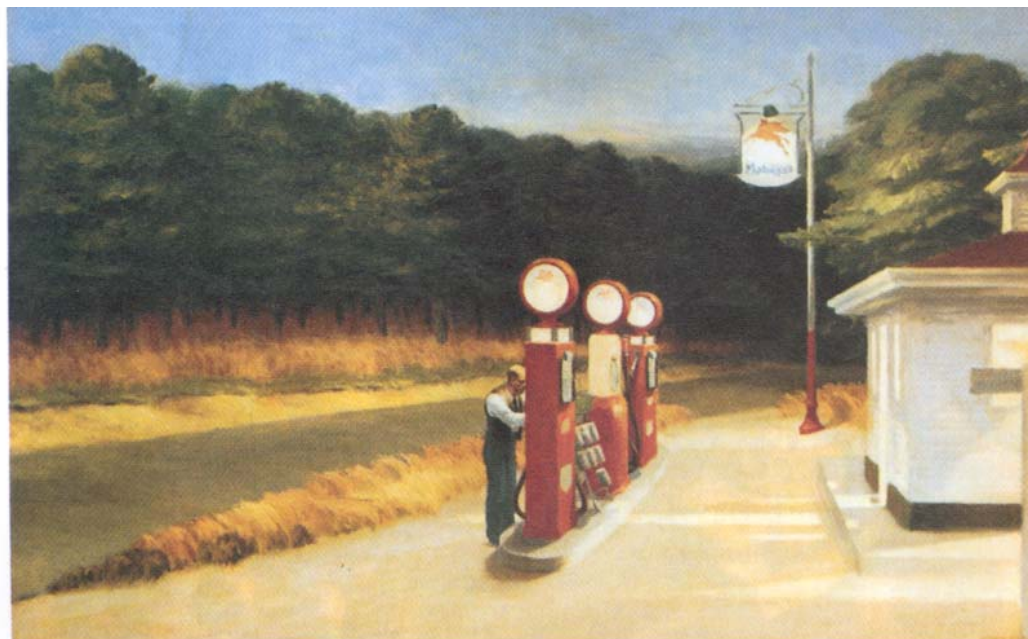
Andrew Whyet trabalha como espaço vazio, de uma forma similar a de Hopper, criando uma atmosfera da dor e do vazio da angústia provocado por nossas próprias recordações, nossos sentimentos e fantasmas interiores. Na tela, **O mundo de Cristina**, de 1948, Whyet, anuncia um conflito solitário, de uma menina solta na paisagem vazia de uma região a oeste de algum lugar. O que se passará com Christina? Qual será o seu segredo? Ela olha a casa com saudade ou com um temor aflito? A paisagem se torna cúmplice de uma dor recolhida.

Nesse sentido, podemos pensar em como as obras podem se assemelhar em algumas temáticas e em outros casos divergem completamente no modo com que são tratadas por seus criadores, que muitas vezes alimentam intenções opostas, no entanto criam obras que se irmanam, enquanto em outras vezes, a idéia parte de um mesmo princípio e concebe resultados estéticos totalmente distintos.

Ao pensar o espaço de uma janela, Michel de Certeau⁸¹ enxerga a multiplicidade do espaço, concebendo uma cidade que se molda no ar, se amontoa, fazendo-se e desfazendo-se, no interior do azul, possuidor de uma lei anônima cujo triunfo é a queda para o infinito. Para Michel Serres, o espaço suspenso é fragmentado, fruto de elocubrações no bojo de uma garrafa, o movimento do desejo pensante: “o gênio sai da garrafa e difunde-se pelo universo, permanecendo simultaneamente no vidro opaco e translúcido. O eu, poroso, misturado, acumula presença e ausência, conjuga e cose o próximo e o longínquo, o real e o virtual, separa e avizinha o fora e o aí”⁸²

⁸¹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes do fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 171

⁸² Cf. SERRES, op. cit., p.81.



IL.7 - HOPPER, Edward. Nighthawks, 1942. Oil on canvas, 76.2 x152.4 cm. Chicago (IL), The art institute of Chicago. In: RUHRBERG, Karl. et. al. **Art of the 20th century**. Bonn: Taschen, 2000. p. 202.



IL.8 - WYETH, Andrew. O mundo de Christina. 1948. Têmpera e gesso sobre madeira. 82cm x 121cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque. In: O LIVRO da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 498.

Nesta relação entre o fora e o dentro, Yves Klein, rejeita a assepsia de um espaço único e se lança ao infinito espacial, em um voto à imaginação criadora. Em **Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio!** "Imaginem o céu: é um deserto cheio de um sem-número de belos cúmulos; eles derivam; metamorfoseiam-se. Seu pensamento recai, deve recair no meio daquele curso, ali descobre determinado aspecto inesperado."⁸³ Klein acredita nesse espaço que abarca as impossibilidades como possibilidades criativas. Em um espaço aberto, lança-se ao vazio, acreditando numa arte fundamentada na imaginação: "O sonho de voar é uma das mais antigas fantasias da humanidade. Com o seu salto no vazio, Yves Klein apropria-se desse sonho, dando-nos simultaneamente um retrato do seu universo artístico."⁸⁴ Ao perceber o espaço como um aglutinante de uma leveza infinita, Calvino sente o vôo, como a capacidade de visitar o espaço:

Cada vez que o reino do homem me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.⁸⁵

Michel Tapiés compreende esse vôo da mesma forma, como uma tentativa de liberdade, em que "o indivíduo autêntico não está aprisionado pelo passado, mas antes pelo seu vir a ser. Ele não tem medo de ser confrontado pelas contradições aparentes imaginadas para imbecis impotentes – pessoas que nunca deram um passo por terem medo de dar um dos magistrais *Faux-Pas* que, para os que trabalham na aura da grande aventura, serve antes como um trampolim para o salto"⁸⁶

⁸³ LYOTARD, Jean. **Peregrinações**: lei, forma, acontecimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.22.

⁸⁴ WEITEMEIER, Hannah. **Klein**. Lisboa: Taschen, 2001. p.51.

⁸⁵ CALVINO, **Seis propostas ...** , p.19.

⁸⁶ TAPIÉ, Michel. Um novo além. CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.614.



IL.9 - SHUNK, Harry. Um homem no espaço! O pintor do espaço lança-se no vazio!. Fotografia, 1960. In: WEITEMEIER, Hannah. **KLEIN**. Lisboa: Taschen, 2001. p.51.

Dialogando com a fotografia de Yves Klein, podemos pensar na obra de Günther Förg, de 1984, intitulada **Queda II**, na qual um artista é encontrado morto. A arte agora não possui mais arroubos e crenças referentes a mudanças e progressos. As esperanças se findaram em um corpo caído, estendido. Pensar para além do sujeito é pensar no ser como dejetos-abjeto, degradado, caído, como a massa de dejetos que tombam excedentes. Após o voo de Ícaro, o que ficaram foram seus restos em um mar que faz flutuar escombros...

Contrária à idéia de voo como liberdade de Tapiés e Klein, concernentes ao universo artístico do período, está a idéia de queda presente na Arte Contemporânea. E é essa imagem que coloca em xeque e afoga os sentimentos mais candentes em relação à suposta liberdade que os modernos acreditavam poder em relação à arte.

A artista Louise Bourgeois também se adentra por essa reflexão associada ao espaço como o lugar da perda. Em uma de suas obras, de 1993, intitulada **Arch of Hysteria**, ela relata um mergulho suicida, porém aqui, parece que conferimos um ônus de uma dor provocada pelo salto. O homem dourado é puxado por um cordão na altura de seu umbigo. Sua cabeça não está presente, mas o pulo em sua estética está ali, no entanto a sensação é de desconforto, de histeria. Nesse sentido, uma outra dimensão é conferida ao salto vazio.

A aventura de Ícaro é a de todos os ambiciosos do espírito; para estes, entretanto, elevações e quedas alternam-se e repetem-se. Recaem incessantemente do nível das exaltações em relação ao espírito ao nível da exaltação em relação ao espírito ao nível da exaltação dos desejos corporais (prisioneiros que são das profundezas subconscientes da vida); tentam elevar-se novamente, retomar o voo em direção ao ideal, simbolizado pelo sol, para recair muitas vezes definitivamente, como Ícaro, nas profundezas subconscientes (oceânicas), a doença psíquica..⁸⁷

⁸⁷ DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. São Paulo: Attar editorial, 1991. p.55.



IL. 10 - FÖRG, Günther. Queda II. 1984. Fotografia em preto e branco. 180 x 120 cm. Colônia, Galeria Max Hetzler.
In: HONNEF, Klaus. **Arte contemporânea**. Lisboa: Taschen, 1994. p.187.



IL. 11 - BOURGEOIS, Louisie. Arch of hysteria. 1993. In: 23ª Bienal Internacional de São Paulo. Guia Vogue Brasil, 1986.

E assim, nestes nós do encontro das junções, em um fragmento espacial ocorre a intersecção, uma curva, uma encruzilhada, algo que une você e a paisagem, criando uma espécie de monumento arquitetônico espacial. Em um espaço tetraédrico, a Babel de Borges em sua biblioteca torna-se uma constante plausível. A celulose dos livros se transforma em matéria muda e rocha pulsante. Esse espaço geometrizado pode ser visto na obra de Le Witt, e assim em **Dois cubos modulares abertos**, onde o espaço é esquadrejado, explorando a condição entre o que sabemos que existe e o que de fato vemos.

O artista Joseph Kosuth também inicia o seu debate através de cubos. Instala cinco cubos idênticos de vidros em que cada um contém uma palavra: *Box, Cube, Empty, Clear, Glass*. Os cubos foram muito utilizados pelos minimalistas, só que nessa obra específica, a intenção do minimalismo de não conferir um significado outro que não aquele que se vê, é reafirmada e incorporada como elemento primordial da obra. “Assim, a obra não se contenta mais em mostrar que o que você vê é apenas o que vê, a saber, cubos vazios em vidro transparente, ela o diz em acréscimo, numa espécie de redobramento tautológico da linguagem sobre o objeto conhecido.”⁸⁸ Através da definição daquilo que se vê, o expectador se depara com uma arte esvaziada que na medida que nomeia, confere um significado para o não-aparente do vazio, porém mesmo assim, o vazio ainda permanece como linguagem.

Nenhum tempo, portanto nenhum ser - somente um objeto, um “específico” objeto. Nenhum recuo, portanto nenhum mistério. Nenhuma aura. Nada aqui “se exprime”, posto que nada sai de nada, posto que não há lugar ou latência - uma hipotética jazida de sentido (...) só o vemos tão ‘especificamente’ à medida em que ele não nos olha.⁸⁹

Com uma perspectiva diversa da tautologia minimalista, nos voltamos para uma obra que nos olha, pois evoca a presença do tempo como fenômeno e agente principal, em uma cumplicidade secreta, em que tudo guarda, “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares.”⁹⁰ Hanne Darboven, realiza a obra **Livros. Um século** de 1971, no qual trabalha com seqüências de números marcados à mão, preenche 365 volumes de cem folhas cada. As páginas

⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. SP: Ed. 34, 1998.p. 57.

⁸⁹ Idem, p.60

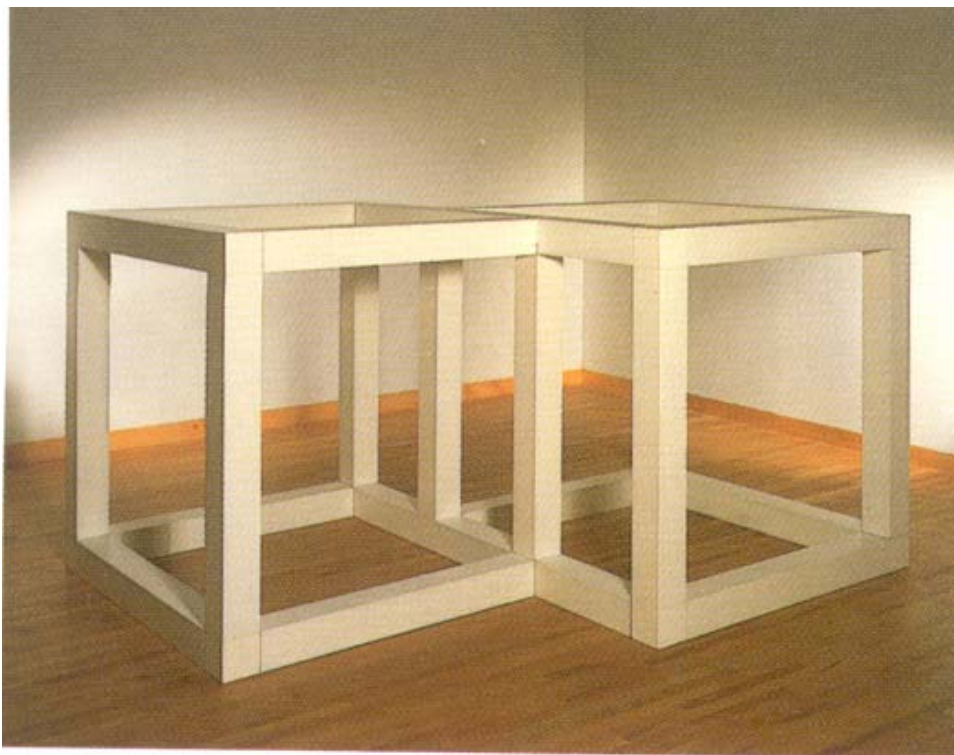
⁹⁰ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes do fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.176.

contêm os dias dos anos contabilizados no caderno. Podemos, aqui, pensar no cronotopo⁹¹ de Bakhtin, quando se dá a materialização do tempo no espaço, permitindo encarar o tempo como uma categoria que possui uma expressão sensível, que se mostra na matéria significante e que pode, por sua vez ser modelada artisticamente. Esse trabalho de contagem, remete a esses passos errantes, a esse movimento perpétuo, realizando traçados e marcas do tempo na rede espacial. A presença numérica vislumbra a própria ação, aquilo que Certeau (1994) diz ser “o fazer”, o ato repetitivo do cotidiano que revela a própria vida, o próprio movimento da presença, porém uma presença ausente que expurga, pois contém uma série de simbolismos inapreensíveis pela sua vastidão em uma existência numérica e por isso múltipla.

Da mesma forma, o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Seleciona, portanto, ‘o usuário da cidade, extrai fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo. Cria assim algo descontínuo...’⁹²

⁹¹ Mikhail Bakhtin em sua análise literária, talha o termo inspirado na teoria da relatividade de Albert Einstein. Contrapondo-se à afirmativa da impossibilidade da visualização direta do tempo, Einstein defende a tese de uma visibilidade do tempo e de uma ‘legibilidade’ da duração na matéria, percebendo o tempo como uma ‘quarta dimensão’.

⁹² CERTEAU, loc. cit., p.178.



IL. 12 - LeWITT, Sol. Dois cubos modulares abertos. 1972. Alumínio esmaltado 160 x305,4 x 233. Tate. In: WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.40.



IL.13 - DARBOVEN. Hanne. Livros. Um século. 1971. Fotografia de instalação com livros e prateleira. Museu de Arte Moderna, Viena. . In: WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 40.

Nessa atitude de fazer, repetindo os atos cotidianos que dão continuidade a própria vida, o usuário do espaço convoca - os caminhantes ordinários de um local que os torna extraordinários - a repetir as constantes idas e vindas e efetuar um mapa repetitivo que mapeia a trajetória de uma vida que não compreende os pontos, apenas as reticências de um mundo povoado pelo vazio dos entres...

2.3 DO VAZIO ÀS MARGENS

Pensando nas sensibilidades dos artistas em um determinado momento histórico, podemos estabelecer inúmeras conexões no sentido de mapear a sensibilidade artística e perceber como alguns temas são refratados e desdobrados numa cartografia singular. Assim, tomemos a paisagem referente ao espaço vazio, vigorosamente manifestada pelo imaginário artístico dos anos sessenta. Quanto mais as concepções sobre o espaço o percebem impalpável, mais estas se aproximam da problemática do espaço como vazio.

Se a marca do século XIX foram as edificações e suas implicações referentes aos refúgios enclausurados: torres, palácios, castelos, implicando em fechamentos institucionais, (em universos carcerários, educativos, hospitalares, psiquiátricos e sociais)⁹³, o que pode ser notado é o fato das invenções e apresentações da década de sessenta estrear uma ânsia em extravasar, saltar, pular, fugir em uma procura incessante por espaços amplos, abertos, limpos e libertários. Essa busca se concebe tanto no que se refere aos espaços, como praças, e avenidas, como nos cantos escusos, becos da cidade e em locais relativos aos próprios sentimentos que ao invés de revelar o que para Stendhal e Durand seria a "prisão feliz", para os artistas dos anos sessenta seria algo como uma "liberdade melancólica", desejante e ansiosa.

Nessa mesma década, o Brasil via um empreendimento homérico se consolidar: a cidade de Brasília é construída, entre 1956 e 1961. Nesse período, vemos se instalar uma vívida percepção do espaço do vazio como um espaço construtivo. E assim, o império de concreto é

⁹³ MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.82.

edificado em pleno nada, no meio de um vasto cerrado, no centro-oeste brasileiro. O modernismo arquitetônico de Brasília dá asas aos espaços abertos, ao nada, mas o povoa!

Não há muros, não há grades, nem pesadas portas de ferro que estabeleçam os seus limites. Eles estão ali, simbolicamente, como extensões das praças, acessíveis ao povo. As barreiras formais que a arquitetura não previu são obras das autoridades que exercem o poder, não do artista que projetou os edifícios.⁹⁴

Num espaço solitário, o vazio confere àqueles que o freqüentam, cineastas, artistas e expectadores uma amplitude num espaço anônimo. Diversamente do espaço construtivista, o espaço do cinema novo⁹⁵ prevê uma estética do oprimido com uma perspectiva pessimista acerca do estar no mundo. Sabendo que, tanto o cinema novo quanto o concretismo, lançaram mão do vazio em suas obras, há que perceber as similaridades e dissonâncias desses movimentos, embora ciente de que não podem ser vistos como blocos homogêneos e impermeáveis.

Uma das questões a ser pensada é o fato do espaço ser tratado de forma distinta nos dois movimentos. Ao contrário do início do século, em que os espaços deviam ser preenchidos, na experiência cinematográfica de meados do século XX, o espaço vazio se torna uma geometria da ausência, o lugar da negação, num vazio fatigado que remete à dor e à solidão.

O neo-concretismo habita o espaço com rasgo de inventividade que não se remete à tradição de Portinari ou dos modernistas literários que retratavam o vazio de forma ácida. Antes, o sertão era visto como vazio, espaço da perda: de valores, aspirações, dignidade, ética. Essa noção de certa forma ressentida, em relação ao espaço vazio é diversa no que tange o vazio do universo neoconcreto, escultórico e arquitetônico, onde o espaço, o nada é a existência de uma incerteza promissora, um espaço muito mais para JK, do que para a esquerda comunista. Lygia Pape conta qual eram alguns dos ideais do grupo carioca que iniciou suas exposições no final da década de cinquenta e início da de sessenta: “Para participar do grupo era preciso seguir alguns critérios como a busca da invenção, a disciplina, a colocação de certas questões comuns a todos, a economia da forma, o uso da forma geométrica, a cor limpa e pura. Essas questões estavam

⁹⁴ PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 1991. p.268.

⁹⁵ Grupo de jovens idealistas que se reunia nas sessões semanais da Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Há quem diga que o cinema novo não exista como grupo, pois seus realizadores possuíam diversos estilos de filmagem. Porém, assim como as vanguardas do neo-realismo italiano eles realizaram uma nova concepção de cinema com temas sociais e marginais, um cinema experimental, fora dos grandes estúdios e que tinha a improvisação como uma nova forma de executar os fazeres cinematográficos.

presentes porque havia uma identidade”.⁹⁶ Há, porém, um ponto em que o rigor e o ascetismo das vanguardas neoconcretas se assemelham ao espaço trabalhado pelo cinema-novo. Trata-se da própria concepção sobre o espaço.

Assim, o espaço vazio é delineado pelo cinema novo como um espaço marginal, na esteira do engajamento social através de novos contornos políticos. O vazio não é mais percebido como um vazio a ser preenchido, explorado, desenvolvido, ampliado. O vazio da incivilidade se torna a tônica. Assim como o Haiti de Gauguin e o Japão dos pós-impressionistas, o sertão no Brasil questiona a concepção do espaço civilizado. O espaço vazio conferido ao otimismo da necessidade de preenchimento, alardeada por Juscelino, é agora questionada com o pessimismo de um sertão errante. As realidades silenciosas se fazem presente.

Para as vanguardas, como o Funcionalismo, o Abstracionismo e o Cubismo e, posteriormente, indo ao extremo da rebeldia espacial com o Fluxus, os objetos artísticos são vestidos com uma nova roupagem, na qual a impalpabilidade do espaço, cada vez mais caminha para o vazio. O espaço do neoconcretismo também prevê uma rebeldia em seu trajeto, porém esta negação não é dolorida como no sertão do cinema, ela é aberta, sem amargura e mágoa social. Por sua vez, o cinema novo se propõe ao novo, mas ao mesmo tempo recrimina um progresso modernizador, afinal ele se volta para o interior para deflagrar sua miséria, como podemos observar no forte depoimento de Gláuber Rocha.

A moral burguesa é para mim o imoral, contra o qual se deve lutar: a moral fundada sobre nossas injustas instituições sociais, como a religião, a pátria, a família, a cultura; enfim, isto que se chama os "pilares da sociedade"(...) Eu sou contra a moral convencional, os fantasmas tradicionais, toda esta sujeira moral da sociedade introduzida no sentimentalismo. Para mim "Los Olvidados" é efetivamente um filme de luta social. Eu sei que vou neste caminho. Mas a partir do social eu não quero fazer filmes de tese. Eu observo as coisas que me emocionam e eu quero transpô-las para a tela, mas sempre com essa espécie de amor que eu tenho pelo instintivo e pelo irracional que podem aparecer em tudo. Sempre estou lançado para o desconhecido e o estranho que me fascinam sem que eu saiba jamais porquê. Sim, eu sou ateu graças a Deus; é preciso buscar Deus no homem e isto é muito simples...⁹⁷

⁹⁶ PAPE, Lygia. **Lygia Pape** – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998 (Coleção Palavra do artista). p.42.

⁹⁷ ROCHA, Gláuber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhanbra, 1985. p.122.

A temática combativa do cinema novo se aproxima mais de artistas que priorizam uma certa denúncia e que delatam sua condição abusada, como Ana Maria Maiolino e Cildo Meireles. As vanguardas aqui mencionadas, tanto no cinema quanto nas artes plásticas, lidam com o espaço de modo distinto: os neo concretos não tinham compromisso com o nacionalismo, diferente dos cinema novistas.

Nesse mesmo período, nos Estados Unidos, uma geração de jovens inquietos se frustra frente às exigências sociais e culturais. Surge a *Beat Generation*, com um compromisso mais de negação do que efetivamente de engajamento político. Movimento contestatório e libertário de jovens poetas e escritores que desejavam uma vida sem cobranças externas e papéis a serem desempenhados no famoso *american way of life*. Avulsos e extraviados, seus componentes não conseguiam se adequar às normas sociais que vigoravam, confluindo para criar um espaço não-conformativo, alternativo. Um espaço que não se circunscrevesse em uma linearidade teleológica, pertencente à sociedade ocidental, das famílias de classe média, cuja trajetória de vida consistia (e até hoje se consiste) em nascer, crescer, trabalhar, casar, lutar na guerra (se houvesse, para defender o país e as instituições), e morrer feliz. O que estes poetas ansiavam era o infinito do des-local. Não queriam um local para ocupar, queriam um espaço em movimento, um espaço que não se delimitasse geograficamente, um espaço de deslocamentos, de viagens e experiências, um espaço inventivo.

América eu te dei tudo e agora não sou nada.
América dois dólares vinte e sete centavos 17 de janeiro de 1956
América não agüento mais minha própria mente
América quando acabaremos com a guerra humana?
Vá se foder com sua bomba atômica
Não estou legal não me encha o saco.
Não escreverei meu poema enquanto não me sentir legal.
América quando é que você será angelical
Quando você tirará a roupa?
Quando você se olhará através do túmulo?⁹⁸

Algum tempo depois, Cildo Meireles também questiona o império americano com suas garrafas de coca-cola, na obra intitulada **Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola** de 1970, o artista realiza intervenções em garrafas de coca-cola, com mensagens inquisidoras ao sistema, em uma “contra-informação”.

⁹⁸ GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 1999 (Coleção L&PM Pocket). p.58.



IL.14 - Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola. 1970. Garrafas de Coca-Cola com texto aplicado, 18 de altura. Cortesia do artista e da Galerie Lelong, Nova Iorque. In: WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.61.

Em uma espécie de *readymade*⁹⁹, trabalha com o espaço físico da garrafa de coca-cola, como se fosse o próprio corpo do domínio americano capitalista. Vale lembrar que estes cascos de garrafa, na época eram devolvidos e preenchidos novamente com o refrigerante. Utilizando-se da mesma tinta branca que o rótulo possuía, as mensagens permaneciam despercebidas, até que fossem novamente envasadas, quando então o líquido negro as enfatizava, cúmplice de sua própria denúncia. Ao interferir no universo serial do consumo, contraria a lógica do consumo acrítico, afinal ele se inscreve como escritor de uma nova lógica, em uma posição veemente de embate.

A produção artística em meados da década de sessenta e setenta estava amplamente vinculada a uma socialização premente, na qual ela procurava estabelecer novos vínculos com os espaços até então desprezados pelo sistema artístico vigente. As ruas passam a ser cenário de exposições de renome. As fábricas adquirem um novo *status* já que mostras artísticas instauram nesses locais, uma nova significação e assim um caráter mais popular é impregnado na arte naquele momento. O que se nota é uma busca de uma comunicação com um público maior, explorando os espaços abertos para exposições e apresentações dos seus trabalhos artísticos.

Esta noção política militante em relação ao espaço é algo que coloca as obras da época dos cineastas do cinema novo a se comprometerem com certos ideais de matriz revolucionária e partido comunista, do qual alguns faziam parte. Dessa forma, podemos pensar que existe uma problemática em comum nesse período, que se refere ao universo socialmente decomposto. Mesmo sem pretender classificar o artista dentro de uma estrutura e condicionar a visão crítica de sua obra a um cubo ideológico, o que se quer é destacar algumas preocupações e traços nitidamente delineados em cineastas como Nelson Pereira dos Santos, em que as preocupações sociais tornam-se claras nos filmes que realiza, ao retratar a vida marginal, tanto no ambiente rural, como é o caso do sertão (em **Vidas Secas**) como no subúrbio carioca (**Rio 40 graus**). Apesar do filme **Vidas Secas**¹⁰⁰ não estar situado na época da ditadura militar, aponta para um

⁹⁹ Conceito elaborado por Marcel Duchamp em 1916, quando o artista criou a idéia do objeto “já acabado”. Apenas escrevia o seu nome no objeto para simbolizar não a confecção material do mesmo, mas a concepção do conceito do objeto como obra de arte. Apesar da **Roda de Bicicleta** estar datada de 1913, o primeiro *readymade* foi a **Pá para Neve** de 1916.

¹⁰⁰ **VIDAS secas**. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Herbert Richers: Dist. Sinos Filmes, 1963. 105 min, preto e branco. Filme elaborado a partir do livro de Graciliano Ramos **Vidas Secas**. A história se passa no

período conturbado. Uma visão apocalíptica se coloca para este direto da década de sessenta e setenta, diversamente daquilo que ocorre como o neo-concretismo, pois apesar do rigor deste último, acaba assimilando as novidades de materiais, utilizando-se de uma perspectiva mais integrada e menos apocalíptica.

Para os cineastas do período da *nouvelle vague* na França e o do neo-realismo na Itália, o vazio e a síntese são valorizados, porém o acabamento do filme é algo secundário: os artistas aparecem suados, o enquadramento é muitas vezes aleatório, a montagem é entrecortada, claro que sabemos que isso se deve também à carência de investimentos maciços para a confecção dos filmes, no entanto, o importante aqui era trabalhar o conteúdo, a problemática da questão, a idéia, o conceito, assim como ocorria na arte conceitual do período.

Entre o cinema novo e o neo-concreto, existe uma conexão espacial de suas vanguardas, afinal a própria Lygia Pape, integrante do neo-concretismo, abandona temporariamente as artes plásticas na década de sessenta para se dedicar ao cinema, trabalhando como programadora visual para o cinema novo. O sintetismo estético e o conteúdo analítico podem ser vistos nos diretores do cinema novo, porém Gláuber Rocha, nos seus últimos trabalhos, já esboça um olhar que extrapola esta noção de síntese quando desloca seus interesses, não para uma perspectiva social, como ocorre com Nelson Pereira dos Santos, mas para uma viagem individual. Gláuber Rocha, nega categoricamente sua filiação como cineasta comprometido com a esquerda quando lança um grito à liberdade de expressão, sem compromisso com uma causa maior, deixando claro que o seu maior comprometimento é a arte. Dessa forma, realiza **Terra em transe**, filme provocador, tanto pela linguagem quanto pelo tema que aborda: um militante em crise com suas próprias crenças. Ao filmar **Terra em Transe**, confere um barroquismo marginal e uma linguagem fragmentada em relação ao seu espaço interior.

No universo das artes plásticas, também podemos tentar perceber, nos trabalhos de Hélio Oiticica, o misto de preocupações das vanguardas da década de sessenta, quando este busca vivências sociais novas para sua própria condição social, desdobrando as questões levantadas pela vanguarda neoconcreta. Hélio Oiticica torna-se passista da Escola de Samba Mangueira, incorporando-se à massa popular que no carnaval ostenta o seu brilho. Oiticica passará na década de sessenta a criar uma estrutura que denomina de **Penetrável**, construções abertas a todas as

sertão nordestino onde uma família de retirantes: Vitória, Fabiano, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia, tentam viver frente as intempéries da seca.

sensorialidades, como no caso do **PN16 NADA**, que ao inventar um espaço labiríntico onde a escuridão das paredes da instalação remetem a ausência do elemento semântico e colóreo, em uma metáfora do Nada.

Após passar por corredores escuros chega-se a um espaço, onde a treva é rompida por uma luz frontal e cegante, ao mesmo tempo que provoca sombras sobre as paredes negras e sobre o chão também negro; passa-se por outro corredor não linear e chega-se a um espaço iluminado desde o teto e cujo chão metálico provoca um reflexo velado, criando uma sensação de sombras que se movem, e onde são ouvidas as pisadas sobre a superfície metálica; depois de um terceiro corredor, chega-se a uma peça onde há uma série de microfones, e onde os participantes deverão falar sobre o Nada. (...) Na cegueira pluridimensional do Nada. Um exercício Zen do esvaziamento da mente perceptiva.¹⁰¹

Assim, compreendemos este vazio que transborda, se espalhando das margens para o centro das manifestações artísticas do período. Trazendo à tona, junto com ele, uma série de discussões que passam desde a inovação estética até a contestação social. E é neste caminho do vazio como um lugar apto ao debate, que se instala tanto a polêmica das margens, como também a poética do povoado e do cheio...

¹⁰¹ BARCELLOS, Vera Chaves. O caminho de Tirésias, ou reflexão sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros. **Porto Arte** – Porto Alegre, v.9, n.17, nov. 1998. p.26.

3 O CHEIO - VAZIO

Compreender alguma coisa
é compreender sua topografia,
saber mapeá-la.
E saber como perder-se.
Susan Sontag

Felizmente, a maioria de nós consegue
ver também com os ouvidos
e ouvir e ver com o cérebro,
o estômago e a alma.
Acho que vemos um pouco com os olhos,
mas não inteiramente.
Wim Wenders

Produzir novos infinitos
a partir de um mergulho
na finitude sensível...
Félix Guattari

Ao refletir sobre as obras da arte contemporânea temos o intento de realizar um exercício interpretativo, utilizando como elo de ligação a temática referente ao espaço habitado pelos objetos. E assim, como um navegador que transita por entre ambientes destinados ao espaço da exposição, estaríamos diante de uma solicitação inventiva, por meio da qual a operação crítica torna-se uma imaginação histórica, acreditando que a “ambigüidade suplanta a autenticidade em todas as coisas” e que “o olho ‘límpido’, ‘inocente’, tornou-se uma mentira”; afinal sabemos que não há uma recepção vazia, pois o expectador pode sempre agregar significados a sua leitura. Nesse sentido, o tema espacial, por sua abertura interpretativa, mostra-se um interessante meio para enlevar-se, em um “... espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas ao longo do tempo.”¹⁰⁴ O espaço povoado é o local do devaneio, mas também da dualidade, das ambigüidades e contradições.

¹⁰⁴ ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. In: **XXIV Bienal de São Paulo**: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” V. 2 São Paulo: A Fundação, 1998. p.33.

No item um, a relação a ser analisada se dará através de dois significados distintos: os objetos no interior da obra e a própria obra como objeto disposto no espaço da exposição. No item dois, a questão abordada é a dos objetos como senhas, que guardam encontros secretos de afetos, subjetividades e significados singulares, remetendo a memórias, experiências intangíveis e inexoráveis. O terceiro item tratará da transubstancialidade deste espaço que mostra suas porosidades e afina os liames entre o fora e o dentro, traçando um espaço labiríntico. A reflexão posta no quarto e último item, instala a dor como sentido latente num espaço preenchido pela penúria, no qual os artistas atulham de sofrimento um espaço povoado, que já se encontra dilacerado...

3.1 O ESPAÇO COMO FRUIÇÃO

Os artistas comungam as imagens do seu tempo, propondo-se a expressar aquilo que percebem de uma forma diversa, pois o que aparenta ser desconexo e sem sentido, adquire um significado novo, em uma colagem de sensações e emoções, combinadas num mosaico de retalhos e caquinhos. Tal empreendimento assemelha-se ao de Clio, que juntando antigos fragmentos e restos descartados pelas musas mais elevadas do Olimpo, constrói novas inspirações, fazendo com que se viva de uma outra forma o até então vivenciado, pois é nas dobras que a vida se resignifica¹⁰⁵:

A alegoria, o processo que extrai significação do petrificado e do insignificante, é o método característico do drama barroco alemão e de Baudelaire, que constituíram os temas principais de Benjamin; e transformado num argumento filosófico e na análise micrológica das coisas (...) O melancólico vê o próprio mundo se tornar coisa: refúgio, refrigério, encantamento.”¹⁰⁶

Passeando pela literatura e pela arte em geral, muitas vezes nos deparamos com este sentimento de invasão, quando então somos capturados e arrebatados por algo imenso. No lugar das surpresas oceânicas, os ventos abrem as portas daquilo que acreditávamos

¹⁰⁵ GUATTARI, Félix. **Caosmose** : um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992 (Coleção TRANS). p. 143.

¹⁰⁶ SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Porto Alegre; São Paulo: L&PM Editores, 1986. p.97.

estar seguro. Somos levados a um local sem destino. E então, percebemos que a afirmativa de Leminski, pode ser utilizada sem medo quando o assunto é fruição dos sentidos, pois: **Distraídos venceremos**¹⁰⁷. As inter-relações são uma constante em que os objetos possuem uma significação e interagem a todo instante com um sujeito receptivo que interfere, mas também é interferido. Este tipo de sensação pode ser pensada, como uma concepção animista do mundo, afinal o objeto arquitetural na cidade ou a ausência deste no campo, desperta uma sensação, um clima, dependendo do conjunto no qual elas são apresentadas.

O momento que estamos distraídos no espaço de uma exposição ou na leitura de um livro, seria então a melhor ocasião para sermos arremessados e atropelados por um grandioso vagalhão, sendo então tragados ao não-lugar dos sentidos.

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, só uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, copiar, imitar ou fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo; e é isto o que faz não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias sempre ‘fora’ e ‘entre’.¹⁰⁸

A sensação interrogativa e muitas vezes desconfortável que o expectador sente nas grandes exposições de arte deve ser uma característica positiva, afinal ao contrário do que ocorre quando os monitores são contratados, pela produção do evento, para ‘responder as dúvidas em relação às propostas das obras’, a intenção é fazer com que a indagação permaneça provocando uma reflexão ou uma sensação através da própria pergunta que martela. Esta recepção desavisada que propomos aqui tem um tom mais sensitivo que didático e explora as inúmeras visões daquilo que se captura, através de uma recepção que não é comunicada, respondida e atendida como em um *fast food* que promete respostas. A intenção aqui é refletir, provocar, conversar a respeito e perceber as inúmeras possibilidades de recepção da obra.

E então, pode-se acreditar que não é apenas através da distração, como também da cegueira que se consegue realmente ver. Ver sentindo. Viver sentindo. Não é à toa que os

¹⁰⁷ LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

¹⁰⁸ Citação de DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Por: ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. In: **XXIV Bienal de São Paulo**: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” V. 2 São Paulo: A Fundação, 1998. p. 30, 33.

cegos mitológicos são aqueles que adquiriram o poder do conhecimento, é claro, não sem a dor do sofrimento advindo: Tirésias e Édipo são exemplos desta cegueira clarividente. “A figura do profeta, qualquer que seja o nome que se lhe dê, exprime de maneira paroxística a realização dessa ‘distância unida’. Em constantes peregrinações, sempre à margem, vivendo e suscitando a aventura, o profeta está nas encruzilhadas. Seu discurso está sempre no limite, sua atitude é um desafio ao instituído.”¹⁰⁹

De acordo com ‘as profecias’ de Eugene Bavchar “As pessoas não sabem mais ver, não vêem nada, pois não têm um olhar interior, não têm mais a distância. Quer dizer, vive-se uma espécie de cegueira generalizada”. O que ele nos coloca é o fato de que não devemos olhar apenas com os olhos da razão, mas também com um terceiro olho, o olhar da subjetividade.

Pelo menos, existem famílias de sonhadores cujos devaneios se consolidam, cujos devaneios se aprofundam no ser que os recebe. E é assim que os grandes poetas nos ensinam a sonhar. Alimentam-nos de imagens com as quais podemos concentrar nossos devaneios de repouso. Oferecem-nos suas imagens psicotrópicas, pelas quais animamos um onirismo desperto. É nesses encontros que uma Poética do Devaneio toma consciência de suas tarefas: determinar consolidações dos mundos imaginados, desenvolver a audácia do devaneio construtivo, afirmar-se numa boa consciência de sonhador, coordenar liberdades, encontrar o verdadeiro em todas as indisciplinas da linguagem, abrir todas as prisões do ser para que o humano tenha todos os devires.¹¹⁰

Desta forma, se espera que o expectador sinta a arte mais como um fruidor, como alguém que vê pelos poros, sons e pensamentos. Sabendo que aquilo que o expectador apreende não necessariamente é o que o artista quis dizer, por isso há uma multiplicidade imaginativa. O intuito, aqui, é o de avançar pelo espaço das exposições contemporâneas, com a sensibilidade conferida a um cartógrafo, que possui um tipo de sensibilidade distinta, errátil, pois:

(...) ele se utiliza de um ‘composto híbrido’, feito do seu olho, é claro, mas também, e simultaneamente de seu corpo vibrátil, pois o que quer é aprender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação (...) desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e por sua vez, estancando o fluxo, canalizando as

¹⁰⁹ MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.83.

¹¹⁰ BACHELARD, Gaston. **A Poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.152.

intensidades, dando-lhes sentido. É o que o cartógrafo sabe que não tem jeito: esse desafio permanente é o próprio motor de criação de sentido.¹¹¹

Caminhando nessa direção, podemos nos encontrar com a reflexão de Benjamin (1987), acerca de suas reminiscências e em como o lugar e o espaço de uma casa ou de uma cidade pode ser ressignificado inúmeras vezes através dos sentidos ampliados em seu olhar de criança curiosa. “Não encontrar o caminho numa cidade não é muito importante, mas perder-se numa cidade, como as pessoas se perdem numa floresta exige prática... Aprendi esta arte muito tarde: ela realizava os sonhos cujos primeiros sinais eram os labirintos nas folhas de mata-borrão de meus cadernos de exercícios”.¹¹² É isso que o expectador de uma obra de arte pode alimentar em si mesmo, um vôo em direção ao vazio, uma entrega pois neste lançar-se desaparecido: Perder-se é achar-se. O menos é mais. Distrair-se é sentir um estranhamento reflexivo e por isso olhar, conferindo um outro significado ao mundo.

Há que considerar a relação do artista em relação as sensibilidades e percepções das crianças, guias interessantes para acompanhar um cartógrafo ao adentrar no espaço expositório. Afinal, elas lidam com a arte de uma maneira um pouco mais descompromissada. Elas estão munidas de um certo conhecimento, que possuímos porém nelas este elemento se mostra mais latente, no qual “ nos é dado pela apreensão de um ‘clima’, o de uma reunião ou de uma festa que apreendemos imediatamente e globalmente e não pelo acúmulo de informações distintas”.¹¹³ Em uma exposição, as crianças não estão ali para entender alguma coisa que deve ser “desvelada”. Elas simplesmente fluem no espaço. Sentem e não se comprometem com o resultado final da observação.

Esse olhar lúdico, irreverente e trapaceiro, é bem incorporado no espaço da exposição. Muitas vezes, o caminho é o descaminho, tendo o desvio como método mais apropriado, de perder-se sem uma hora definitivamente marcada com a razão. “Além disso, encontramos aspectos desse mesmo tipo de subjetividade polissêmica, animista,

¹¹¹ Cf. ROLNIK, op. cit., p. 30 e 33.

¹¹² BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 159.

¹¹³ Cf. GUATTARI, op. cit., p. 161.

transindividual, no mundo da primeira infância, da loucura da paixão amorosa, da criação artística.”¹¹⁴

Guattari,¹¹⁵ quando discute o espaço e a corporeidade, conta uma história pessoal muito rica. Quando passeava com amigos pelas ruas de São Paulo, ele se deparou com a imagem de profundidade de um viaduto da cidade no qual passavam muitas pessoas abaixo dele. Nesse momento, Guattari é pego por um atropelo que o paralisa e tenta mapear a imagem em suas lembranças, é quando recorda ter sentido essa sensação apenas quando criança, em uma ponte antiga de sua cidade natal. Porém, a ponte da infância para ele hoje não era tão alta e não devia guardar tantas surpresas, mas a ponte em São Paulo, apesar de estar situada em um outro ponto geográfico, delegou a ele a mesma sensação de assombro e desconhecimento que “aquela” ponte da infância causava.

Essa história leva a refletir acerca do espaço duplicado, que permite se encontrar em outro cenário; descontextualizado, ele converge para um local específico, nos olhando, nos interpelando, nos arguindo acerca de nossas próprias sensações. Somente por se encontrar em uma cidade estrangeira, que Guattari pode “encontrar-se perdido”. A resposta é uma pergunta, não somos nós que olhamos a coisa, mas a coisa que nos interroga. No caso de Guattari, ele escuta a voz de um locutor não localizável, que o indaga sobre sua infância.

Percebendo o espaço como este lugar apto a conceder uma extensa gama de possibilidades é que o artista parece conceber o universo plural da arte contemporânea, pois o texto da obra deve ser lido, não importando qual dos sentidos será utilizado nesta tarefa. Esta diversidade de sentidos é expressa na arte contemporânea que tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas¹¹⁶, acreditando na imagem não apenas como um suporte conferido ao âmbito visual, mas sim, como algo que se transporta para uma compreensão maior.

E então a arte cambia o ponto de vista, permitindo ser aquilo que até então não era. E é neste avesso, neste outro lado que o espaço confere e presentifica uma alteridade. No vídeo *Rua de Mão Dupla*, da autoria de Cao Guimarães, exposto na Bienal de São Paulo

¹¹⁴ Ibid., p. 130.

¹¹⁵ Ibid., p. 154.

¹¹⁶ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2001. (Coleção a) p. IX.

de 2002, pode-se vislumbrar uma faceta no qual é no avesso que encontramos o outro, no próprio avesso do outro...

Três pares de televisões são acopladas lado-a-lado, cada par é posicionado em uma parede da sala. Cada televisão, mostra uma pessoa. Em cada par de televisão uma pessoa fala, a outra apenas escuta. Ao sentarmos em um banquinho e nos atermos a um 'casal' de televisões, somos avisados que estas pessoas não se conhecem e ficaram 24 horas na casa uma da outra, somente observando o espaço vivido do outro. O que assistimos é o relato, ora de um ora do outro, a respeito do que a pessoa achou daquele espaço: estranhamentos, afeições, conforto, desconforto, semelhanças, divergências, dúvidas, em situações engraçadas! E o mais interessante é que ao assistir aos relatos podemos constatar que quase sempre a pessoa analisada é descrita tal e qual, apenas pela observação tímida e intrometida deste outro atrevido. Isto é, o perfil dessas pessoas podem ser, de certa forma delineado através de seus objetos: dos livros que lêem, (os mais empoeirados são referentes a fases anteriores, o livro de cabeceira é o que a pessoa está mais envolvida), o que ouve, o que come, como é o seu banheiro, ou os quadros que tem na parede, as fotografias... Seu mundo está ali. A ausência é a própria presença. Pedacos daquela pessoa estão estilhaçados por toda a casa e sua voz ecoa e reverbera por todos os lados.

Os objetos instauram-se em relação a tais espaços em posição transversal, vibratória, conferindo-lhes uma alma, um devir ancestral, animal, vegetal, cósmico. Essas objetividades-subjetividades são levadas a trabalhar por conta própria, a se encarnar em foco animista: imbricam-se umas com as outras, invadem-se, para constituir entidades coletivas _ meio-coisa, meio-alma, meio-homem, meio-animal, máquina e fluxo, matéria e signo... O estrangeiro, o estranho, a alteridade maléfica são remetidos para um exterior que ameaça. Mas as esferas da exterioridade não são radicalmente separadas do interior. Maus objetos internos têm que responder por tudo aquilo que rege os mundos externos. Na verdade, não há de fato um exterior: a subjetividade coletiva territorializada é hegemônica; ela rebate os universos de valor, uns sobre os outros, através de um movimento geral de fechamento em torno de si mesma; ela rima, os tempos e os espaços ao sabor de suas medidas internas, de seus ritornelos.¹¹⁷

Em certo sentido, Guattari coloca aquilo que Cao Guimaraes expõe em sua obra: o outro representado pelos objetos silenciados da casa invadida, que são nada mais que o

¹¹⁷Cf. GUATTARI, op.cit. ,p. 131.

próprio um, ausente. O sujeito ausente está presente através do espaço da casa vazia. Em um espaço duplicado.

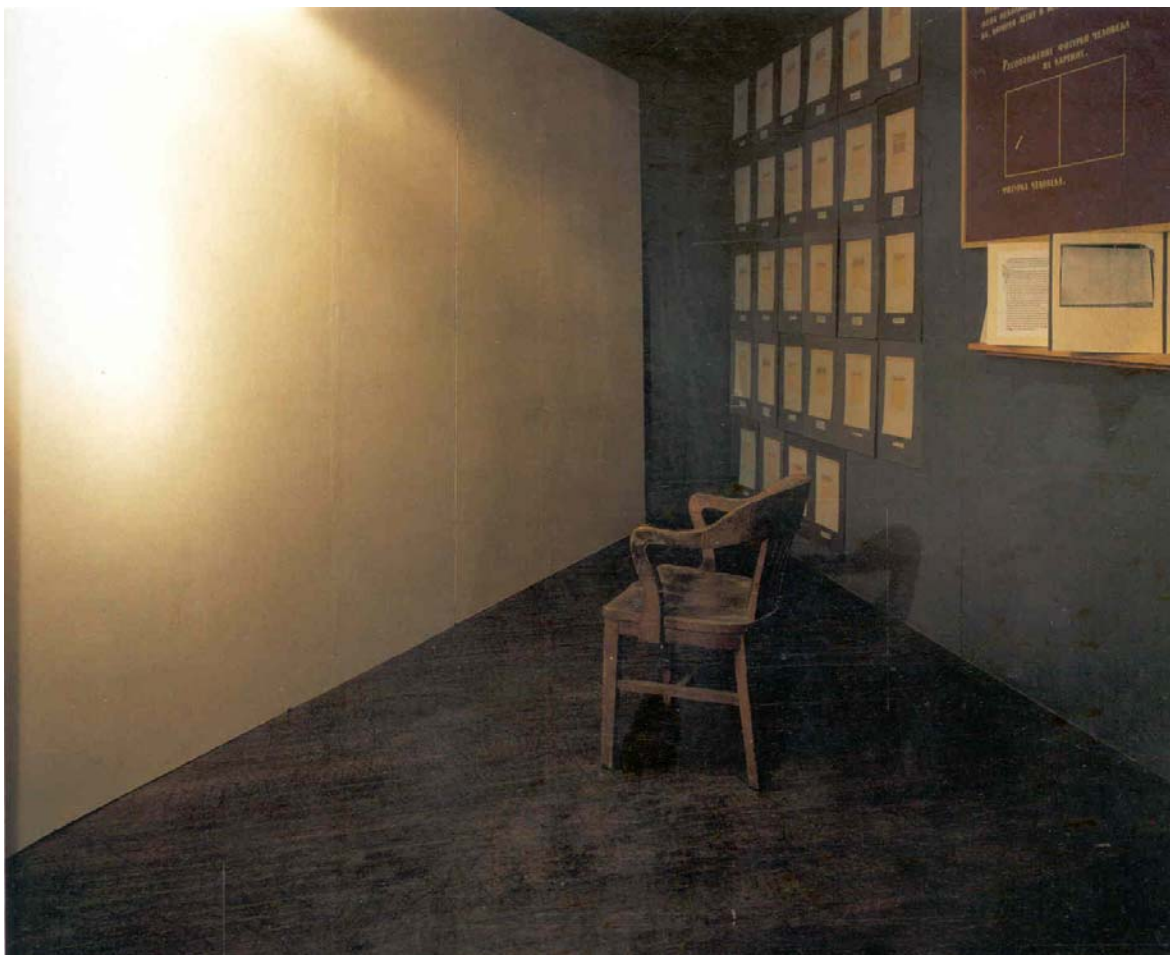
O artista catalão Antoni Tàpies em sua obra intitulada **Chaise** (Cadeira), expõe no espaço consagrado ao museu uma cadeira, somente uma cadeira, porém através de um questionário dialoga com o expectador.

- “1. Essa velha cadeira não parece ser grande coisa. Mas pensem em todo o universo que há nela;
2. a mãos e o suor de quem talhou essa madeira;
3. a árvore robusta de onde foi extraída;
4. a energia vital dessa árvore na floresta;
5. a densidade das árvores na encosta da montanha;
6. o trabalho amoroso do artesão que a construiu;
7. o prazer de quem a comprou;
8. as fadigas que ela poupou;
9. as dores e as alegrias que aí repousaram;
10. o grande salão ou a pobre sala de jantar de periferia que a acolhem.

Tudo absolutamente tudo, representa a vida e sua importância”.¹¹⁸

O conceito de objeto nesse trabalho, é entendido menos como uma categoria presente no universo artístico, que como o objeto assim como Tàpies o compreende, o objeto-coisa, o aparente banal. No entanto, a transfiguração desse objeto é dada quando é conferido um extra-texto ao texto cadeira. Aí a nossa visão se amplia e podemos voar para dentro dela.

¹¹⁸ LEENHARDT, Jaques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena. (org.) **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural 2000. p.27.



IL. 15 - KABAKOV, Ilya. O homem que voou para dentro de sua pintura. 1981-88. Museum installation 8'8½" x 24'6" x 17' (265.4 x 746.8 x 525.8 cm). Gift of Marcia Riklis, Jerry Speyer Fund, and Michael and Judy Ovitz Fund. In: THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. **To be looked at.** Distributed Art Publishers, Inc. 2002. p. 129.

Em um sentido distinto porém semelhante encontramos uma outra cadeira... Em **O homem que voou para dentro de sua pintura**¹¹⁹, uma instalação de 1981-88 Ilya Kabakov “instala” uma cadeira em frente a uma parede branca. Podemos recordar da antiga história de Benjamin sobre o pintor chinês que se apaixonando por sua própria pintura, mergulhou no universo onírico da tela. A obra evoca o espaço interior das correspondências, das semelhanças. Então é nesta falha do espaço que a cesura se coloca. Segundo Jeanne Marie Gagnebin,¹²⁰ a cesura é um momento em que ocorre uma interrupção, uma descontinuidade, algo que promove o escoamento do tempo habitual, para deflagrar um novo lugar, em uma interrupção salvadora.

E é nessa interrupção, nessa cesura que o espaço e o objeto se encontram, em um local onde a aparência é sua própria essência, pois há inúmeros significados, e todos eles contêm a essência do objeto analisado. O que procuramos destacar aqui seria mais o desentender que apenas o entender da razão. Com uma razão sensível¹²¹ podemos perceber então que o (STUSSI, *apud* GAGNEBIN, 1999, p.82) “mal-entendido, longe de ser um simples não-entender, se revela como entendimento do não entendido nos objetos”¹²². A imagem de Ilya Kabakov, funciona como uma “prece natural da alma”,¹²³ uma oração profana, na qual a cena é carregada de uma atenção contemplativa. Seria essa atenção que deveríamos possuir ao nos debruçar sobre os objetos e os espaços sagrados e profanos: museus, galerias, quartos, salas, ruas e fachadas, no esforço de senti-los desejantes.

(...) quais são nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida ou nossos processos de subjetivação; será que temos maneiras de nos constituirmos como ‘si’, e , como diria Nietzsche, maneiras suficientemente ‘artistas’, para além do saber e do poder? Será que somos capazes disso, já que de certa maneira é a vida e a morte que aí estão em jogo?¹²⁴

¹¹⁹ THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. **To be looked at**. Distributed Art Publishers, Inc. 2002. p.129.

¹²⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 103.

¹²¹ MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

¹²² STÜSSI, Anna. Erinnerung an die Zukunft, Walter Benjamin ‘Berliner Kindheit’ um Neunzehnhundert, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.p.62. GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.82.

¹²³ Cf. BENJAMIN, op.cit., p.159.

¹²⁴ DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 124.

A paisagem se torna o lugar de suspensão do eu. Joseph Cornell com mundos em caixas, transporta a todo tempo a escuridão do externo para o interno e vice versa. A obra conta para nós, as histórias de um mundo particular, em que os objetos descontextualizados e as imagens oriundas dessas caixas evocam recordações antigas, que ora dramáticas, ora líricas remetem àquilo que guardamos em nossas lembranças, em um universo onírico e muitas vezes cindido. Os versos de Antônio Cícero nos inspiram na direção que remete ao objeto e sua metamorfose através de nossa lembrança.

Guardar

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que um pássaro sem vôos.
Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.¹²⁵

A intenção não é interpretar, não é oferecer a narrativa, ao invés disso, seria renovar o sentido das coisas que foram soterradas. E seria esta maneira de derramar arte sobre o nosso cotidiano, permitindo ficcionar um espaço aparentemente inócuo, e circundado por objetos ordinários, porém silenciosos, possuidores de uma linguagem peculiar, presente na música do universo cotidiano. Será que conseguimos fazer da maneira de olhar a própria arte imbuída na banalidade?

¹²⁵MORICONI, Ítalo (org.) **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.337.

Nesta relação física com os objetos, Joseph Beuys,¹²⁶ aposta que os mesmos remetem a um universo individual. Como na obra que expôs no Pompidou, em Paris, intitulada **Infiltração homogênea para piano de cauda**, em que mostra as paredes forradas de feltro e no meio da sala, um piano coberto com o mesmo material, no qual sobre sua tampa repousa um termômetro. O observador então é chamado para semantizar. Essa exigência força o expectador, e é então que o expectador ameaçado extrapola, sendo convidado a interagir como partícipe da obra. Através do espaço e dos objetos, o artista lança o seu jogo.

Claes Oldenburg, assim como Joseph Beuys também se utiliza de alguns objetos nomináveis, cotidianos para dialogar a respeito desse espaço que Oldenburg nomeia a seu próprio modo, afinal, segundo ele, o aspecto lúdico consiste no empreendimento de produzir combinações inusitadas: “misturar alhos com bugalhos - por exemplo: combinar nossas noções de escultura com nossas noções de um simples objeto ‘comum’: almôndega com quarto de dormir. As subtilezas e as estratégias desta controvérsia me encantam”¹²⁷

O observador em uma exposição de arte, muitas vezes, ocupa este lugar que já mencionamos na literatura. E esta mesma sensação duplicada é sentida na instalação **Poço dos murmúrios** presente na Bienal de São Paulo, em 2002, realizada por João Tabarra. O espaço exterior é cilíndrico, porém uma porta nos solicita a entrada. Ao adentrarmos, nada de novo, apenas o interior de uma cabine fechada e escura..., porém ao olharmos para cima percebemos uma superfície aquosa e fluida, provocada por uma projeção de vídeo. É então que nos enxergamos dentro de um local escuro e apertado, com água acima de nossas cabeças: - Estamos em um poço, literalmente um poço virtual. Porém nesse local, estamos do outro lado, um local que nunca nos encontramos: o lado de dentro de um poço. Ouvimos o murmúrio de pessoas. Murmurando ao poço, clamando ao poço. Somos o poço, estamos dentro dele. Somos suas moedas, o fruto dos mais doces sonhos acalentadas frente a um dia-a-dia não tão saboroso como os bons sonhos. O poço dos murmúrios quem sabe é o próprio poço dos desejos! Somos suas moedas, alguém um dia suspirou por nós. Fomos desejados...

¹²⁶ TESSLER, Elida. Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters. **Porto Arte**: Porto Alegre, v.7 n.11, p.57-67, mai.1996.

¹²⁷ ROSE, Bárbara. **Claes Oldenburg**. NY: The Museum of Modern Art, 1970.

Com este olhar esquivo, decodificado a sua maneira, conferindo um sentido próprio às coisas, percebemos o homem desterritorializado em que tudo possui uma lógica particular. Quando o animal interroga o homem. Quando a matéria “morta” pergunta. O que fazer então com este questionamento?

A ênfase não é mais colocada sobre o homem, mas sobre sua maneira de ser, as relações particulares que ele engendra, suas heterogeneidades e complexidades. Nas palavras de Guattari: “é urgente voltar a uma concepção ‘animista’ do mundo”.¹²⁸ Segundo (DELEUZE, *apud* ALLIEZ, 1996, p. 78) “ neste momento, não nos contentamos mais em pensar a imanência a um transcendente, queremos pensar a transcendência no interior do imanente, e é da imanência que esperamos uma ruptura”.¹²⁹ O que se coloca para os dois filósofos é a negação de uma substancialização existencial, enfocando a importância desta transubstancialização, em que a essência não existe, pois a existência se constitui do oco, do nômade e por isso, tudo é possível. E é nesse possível que o espaço conferido aos objetos adquire uma órbita própria...

3.2 O ESPAÇO COMO TALISMÃS, JANELAS E ESPELHOS

Os objetos foram sempre considerados
um universo inerte e mudo,
do qual dispomos a pretexto
de que fomos nós que o produzimos.
Mas, a meu ver,
este mesmo universo tinha algo a dizer,
algo que ultrapassava seu uso.
Jean Baudrillard

O outro, o longínquo é também
o mais próximo e o mesmo.
Michel Foucault

Quando transmutamos para um objeto uma carga emocional conferimos a ele uma “aura própria”, algo que o individualiza e o faz ser único para nós, pois funciona como uma espécie de amuleto no qual encerramos nossas memórias, lembranças e recordações, local de um segredo íntimo e portanto, intocado que muitas vezes apenas seu proprietário

¹²⁸ Cf. GUATTARI, op. cit., p. 158.

¹²⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* O que é a filosofia. p. 48, 9.

conhece sua história, está a par do modo de aquisição daquele produto que já não é mais um produto.

Ao transferirmos os sentimentos a objetos aparentemente sem valor, revelamos em sua aparente inutilidade, aspectos relacionados à esfera da afetividade, uma afetividade que em uma de suas facetas se revela individual e que aproxima o objeto de um lugar específico: o lugar do segredo. O objeto adquire então um papel dramático, “é um ator com papel principal, no sentido de que ele inutiliza a expectativa de uma simples funcionalidade.”¹³⁰

Este é o local do secreto, em que o fetiche da mercadoria é colocado a tal ponto, que as coisas falam, pois têm em si a inscrição do cotidiano em sua matéria, “é portanto num mundo de exterioridade - ‘mundo onde o próprio pensamento tem uma relação fundamental como o Fora.’”¹³¹

Nesse sentido, um pires não é apenas um pires, mas um pires que eu ganhei junto com o conjunto para chá em meu segundo aniversário de casamento, quando nós ainda morávamos naquele apartamento e jantávamos naquele restaurante. Quando nós, ainda não pintávamos os cabelos...

“Há uma diferença profunda entre o contrato, que é uma convenção abstrata entre dois termos, dois indivíduos, e o pacto, que é uma relação dual e cúmplice.”¹³² As peças que povoam uma sala de estar ricamente ornada, por exemplo, ocultam esse pacto entre sujeito e objeto, pois além de revelar o gosto ou a classe social de seu possuidor freqüentemente contêm histórias que ninguém suspeita.

Aquela toalhinha de crochê não significa necessariamente que eu seja uma pessoa *démodé* e que não esteja antenada com as últimas tendências delineadas pelos designers de interior de Milão. Essa toalhinha também presume que fui amada, que um dia minha bisavó crocheteou cada argolinha azul Royal, pensando em sua bisneta. Essa toalhinha não representa qualquer toalhinha, não é mais da linha Cléa. Não é mais algo antiquado. Essa toalhinha simboliza o cuidado, o carinho de um antepassado tecendo e deixando vestígios de sua vida para os filhos de seus filhos.

¹³⁰ BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.p. 12

¹³¹ ALLIEZ, Eric. **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo: ed. 34. 1996 (Coleção TRANS). p.18.

¹³² BAUDRILLARD, op. cit., p.15.

Assim como o homem pré-histórico atribuía significado às pinturas nas cavernas, hoje, na era do simulacro, percebemos as coisas como pertencentes a um universo mágico. Uma foto na carteira revela um filho querido. Se alguém se apossar daquela foto e se atrever a furar os seus olhinhos com um alfinete, será uma blasfêmia! Quando investimos afetividade ao objeto deslocamos o sujeito para inúmeros pontos onde ele se encontra fragmentado em inúmeros pólos, conferindo a ambos – sujeito e objeto, uma multiplicidade, expondo “a experiência real em todas as suas particularidades”¹³³

No notório clássico de Orson Welles, **Cidadão Kane**, pode-se perceber projéteis de si, prolongados em objetos particulares, porém em uma lógica diversa, com uma perspectiva pretérita, não mais futura. O personagem principal inicia o filme clamando: “*Rosebud...*”, lançando ao chão no momento de sua morte uma espécie de brinquedo: um objeto repleto de água possuidor de uma paisagem invernal que simula, ao chacoalhar, uma fina nevasca. Posteriormente, com o decorrer da película, descobrimos que este brinquedinho encerra a única etapa da vida em que o personagem conheceu a felicidade: sua infância no trenó *Rosebud*; quando a corrupção e a cobiça da vida adulta não haviam tocado a paisagem pueril que permaneceu incólume, só que ali, fora do personagem, encarcerado naquele imaculado artefato infantil, “se poderia qualificar desta maneira o movimento de ‘dessubstancialização’”.¹³⁴

Uma das técnicas de Stanislavski, se refere a utilizar objetos externos como artifício para se conceber o próprio personagem. Assim, tanto através de caracteres presentes na própria corporeidade como em um trejeito, um bigode, uma vestimenta, uma caixinha de música ou um espaço físico, como o de um museu; podem inundar o ator a adquirir elementos para que consiga personificar o personagem em questão.

Alguns quadros de Van Gogh percebem o exterior com vestígios de personalidade tão íntimos que podem ser confundidos com as pessoas que circulam naquele ambiente. A atmosfera presente na pintura do quarto do pintor é tão vigorosa que o cheiro do absinto ressoa até nossas narinas. Apesar de uma claridade brilhante, os ângulos são oblíquos e escusos. A ausência permite que sintamos uma janela entre aberta, rodeada por telas embaralhadas nas paredes, todas elas pendem por cima de uma cama com lençóis de

¹³³ ALLIEZ, Eric. **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo: Ed, 34, 1996 (Coleção TRANS). p.23.

¹³⁴ Ibid., p.13.

tonalidade sanguínea, única no aposento vazio que possui um espelho que não reflete. Van Gogh está ali.

Certamente, “foram os poetas e os romancistas que, além dos filósofos, pressentiram aquilo que a ciência contemporânea está descobrindo de uma nova maneira. Há, é claro, o famoso quarteto de Baudelaire, que não é inútil recordar: Como longos ecos que ao longe se fundem/ Numa tenebrosa e profunda unidade,/ Vasta como a noite e como a claridade/ Perfumes e cores e sons se respondem”¹³⁵

Desta maneira, podemos notar uma unidade subterrânea que escapa de uma concepção racionalista do mundo, pois percebe processos de interdependência, assim “o mundo da forma, apanágio do poeta, não faz mais do que cristalizar o que se poderia além da fragmentação, inerente à vida mundana, há uma aspiração à convergência que a exigência poética personifica com perfeição.”¹³⁶

Os objetos podem ser percebidos com um outro corpo, inseridos no âmbito da subjetividade, que como em uma coleção, se tornam poesia e se harmonizam em uma música ímpar. Em relação a este detalhe podemos começar a considerar que a interação entre sujeito e coisa, não está necessariamente aliada ao âmbito do convívio do artista em si, mas a algo que se estende à própria vivência dos anônimos, que conferem significados a objetos no interior de seu templo sagrado. Duchamp expôs uma roda no espaço mitificado do museu. Nós expomos coleções e badulaques que expressam nossa própria lógica dentro do espaço sacralizado de nossas casas, em um movimento que organiza os objetos dentro de uma lógica única em que podemos criar um mundo de singularidades. No entanto, diversamente da rebeldia de Duchamp, há outros artistas que investem na humanidade dos objetos encontrados. O objeto se torna então, a senha por excelência.

Ocupando um lugar de destaque no cenário brasileiro das artes plásticas, figurando como um dos artistas brasileiros de maior renome na atualidade, representando o Brasil em mostras de caráter internacional, está Artur Bispo do Rosário, um fazedor que expressa essa força criativa do criar mundano, em seu universo onírico, repleto de formas que retira do cotidiano revestido de banalidade, para expressar em ritmos mágicos uma ordem secreta,

¹³⁵ MAFFESOLI, *Elogio da razão...* p.68.

¹³⁶ *Ibid.*, p.69.

em que aquela coleção pessoal adquire uma linguagem pessoal e única. Aquela coleção nada mais é sua própria mensagem.

Assim como Bispo, Hermeto Pascoal o músico e instrumentista albino, embriagado por comuns sonoridades incomuns, realiza em toda sua vasta obra artística uma construção constituída de sons retirados de objetos opacos: um cano, uma chaleira, uma garrafa ou um apito, manejando-os com intimidade e confrontando-nos com um desconforto passageiro, pois aqueles instrumentos de sons ressoantes e dissonantes se aquecem e eclodem em um burburinho eufórico e vital, tornando a perplexidade do caudaloso encontro melódico em uma experiência que une cotidiano e arte, em que Hermeto Pascoal, o desvairado criador, leva ao palco, todo um aparato instrumental equipado por uma orquestra clandestina...

Nesse sentido, não se trata de um amontoado de peças e sim de uma coleção em que cada peça persiste como um objeto único em um percurso histórico próprio. Segundo Joseph Beuys;

A criatividade não é monopólio dos artistas. Este é o fato crucial que eu venho percebendo e este conceito de criatividade é o meu conceito de arte. Quando eu digo que todo mundo é um artista, significa que todo mundo pode determinar o conteúdo da vida em sua esfera particular, seja na pintura, na música, na engenharia, cuidando de doentes, na economia ou seja aonde for. Todos os fundamentos da vida que estão ao nosso redor estão bradando, suplicando para serem formatados ou criados. Mas nossa idéia de cultura é muito restrita, pois nós sempre a aplicamos a arte. O dilema do museu e de outras instituições culturais provêm do fato de que a cultura é um campo tão isolado e que a arte está cada vez mais isolada: uma torre de mármore em um campo da cultura rodeada primeiro por um complexo cultural e educacional, e então por uma mídia que também fazem parte da cultura. Nós temos uma idéia restrita de cultura que rebaixa tudo; e ela é o conceito adulterado de arte que força museus a sua presença fraca e sua posição isolada.¹³⁷

¹³⁷. BEUYS, Joseph. Disponível em: <<http://members.aol.com/mindwebart2/page183.htm>> Acesso em: 20 mai. 2002. Entrevista concedida a Frans Hak, em 1979. Tradução livre: Creativity isn't the monopoly of artists. This is the crucial fact I've come to realise, and this concept of art. When I say everybody is an artist, I mean everybody can determine the content of life in his particular sphere, whether in painting, music, engineering, caring for the sick, the economy or whatever. All around us the fundamentals of life are crying out to be shaped or created. But our idea of culture is severely restricted because we've always applied it to art. The dilemma of museum and other cultural institutions stems from the fact that culture is such an isolated field, and that art is even more isolated: an ivory tower in the field of culture surrounded first by the whole complex of culture and education, and then by the media which are also part of culture. We have a restricted idea of culture which debases everything; and it is the debased concept of art that has forced museums into their present weak and isolated position.

Nesta mesma linha de raciocínio, podemos observar que a vida social em sua integralidade está imersa em uma atmosfera estética, sendo antes de mais nada feita de emoções, de sentimentos e de afetos compartilhados.

A penetração do mundo vai, portanto suceder a contemplação do mundo. (...) Isto é, o retorno de um outro modo de referir-se ao mundo, de outra maneira de ver a criação. Algo que não tenha a brutalidade da razão instrumental, mas se contente com acompanhar aquilo que cresce lentamente em função de uma razão interna., [elaborando] uma teoria erótica que sabe dizer ‘sim’ á existência, sob todas as suas formas, desde as mais luminosas às mais obscuras, das mais conformistas às mais anômicas. (...) é uma espécie de atalho filosófico que , além , ou aquém da dialética hegeliano, introduz uma mudança de relação ao objeto. Em particular, no fato de que a distância entre o sujeito e o objeto, o observador e a coisa observada, essa distância ou “separação”, que é a própria base da modernidade, se encontra totalmente abolida¹³⁸.

Escapando das habituais análises racionalistas, o intuito é por em ação um pensamento que se reconcilie com a vida, em uma espécie de vitalismo, uma filosofia da vida. Após tanto tempo em que a arte ficou restrita a locais específicos de culto, o que se propõe agora é a difusão da arte no conjunto social. O objeto não se instala então apenas como um corpo alheio e abjeto, pois retirando-o do ostracismo e da tortura provocados em seu corpo, podemos percebê-lo como uma criação estilística e ainda vislumbrar a teatralidade cotidiana inserida em seu corpo. Assim como foi no barroco precisamos sensualizar o pensamento.¹³⁹

“O objeto, enquanto elemento da matéria, seria um pedaço, ou mais precisamente uma modulação, daquilo que Gilbert Simondon chama de ‘realidade pré-individual’”.¹⁴⁰ Realidade que, assim como os objetos, cada um de nós contém. Portanto, a atração, a correspondência, mais ainda a ‘participação’ quase mágica, nesses objetos, é uma maneira de reintegrar essa ‘realidade pré-individual’, que a individuação, inerente à socialização, tinha fracionado. Nesse sentido, o objeto seria uma rememoração da matéria-prima de que somos feitos.

¹³⁸ MAFFESOLI, *Elogio da razão...* p.116,8.

¹³⁹ *Ibid.*, p191.

¹⁴⁰ MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995. (Século XXI) p. 123.

Bispo, como era conhecido mantinha uma secreta relação não só com seus objetos artísticos, como também com as pessoas que permitia transpassar pela cidadela de aço: seu ateliê, espaço da criação e do transe encarnado, visto que estava localizado em um local extremamente protegido de qualquer resquício de sanidade perturbadora, o manicômio, localizado em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro.

No final dos anos oitenta, quando então obteve o seu talento reconhecido por inúmeros curadores de arte, revelava-se intransigente quanto às constantes visitas que recebia em seu quarto. Porém, a todo visitante impunha uma regra repleta de perguntas inusitadas que desmontavam o mais curioso aspirante a expectador daquele aparente espetáculo insano de Seu Bispo.

Ao mínimo ensaio em entrar, ele perguntava ao pretenso visitante: “Qual é a cor de minha aura?”. Aos desavisados, desprovidos de alguma ínfima partícula de sonho que não identificasse a aura do mago visionário e se atrevesse a responder que ele, Bispo do Rosário, enviado divino e de Nossa Senhora, não possuía aura nenhuma, o artista retrucava impávido: “Você então, não está pronto para entrar, volte outro dia”.

A cor de sua aura era dourada, prateada ou bem rosinha. Ora! Como não viam isto? Aqueles que não enxergassem, não eram iniciados e não haviam sido enviados pelo espírito santo; assim, portanto, deviam decididamente bater em retirada, pois não mereciam admirar o universo mágico de Bispo do Rosário. Não estavam munidos das senhas. E as senhas eram o olho da imaginação. A imaginação que inventa e cria.

Também produzimos nosso universo onírico em nossas casas, em nossos guarda-roupas, em nossos automóveis. Não deixamos de ser artistas não-eleitos em um cotidiano anônimo. A senha mágica inventada por Bispo pode a princípio parecer visionária, porém para que as pessoas visitem nossos lugares pedimos a elas outros tipos de senhas, muitas vezes senhas que identificam o próprio grupo.

Portanto, o objeto está dado enquanto lembrança de uma imagem primordial. É isso que explicaria os apegos fetichistas que se dão a ele, ou poder-se-ia compreender melhor as relações íntimas que se podem ter, tanto com os móveis e as recordações de família, como com seu automóvel, sua caneta, como um costume libidinalmente investido. É longa a lista de coisas que confortam uma imagem de mim pela comunhão que estabeleço com as imagens do mundo. Pode-se, no entanto, concordar, pelo mínimo, no fato de que essas ‘coisas’ favorecem uma projeção fora da mônada individual e fazem, de cada um, um elemento do

todo coletivo. É isso que permite explicar que não se possui este ou aquele objeto, mas é –se possuído por eles.¹⁴¹

O objeto então, possui um corpo dual, pois contém tanto uma significação individual quanto a um aspecto que leva a significação coletiva daquele objeto, como é o caso da complexa rede que une certos objetos individuais que são utilizados por grupos que se identificam e possuem uma aspiração semelhante em relação aquele objeto, ou aquela roupa, calçado ou relógio.

Esta significação mais ampla que um ‘utensílio cotidiano’ pode adquirir, foi contemplado por Alberto Farné, quando na comemoração dos 50 anos da Bienal expôs uma instalação intitulada **Tribos**, onde, antes de adentrar na instalação em si, o expectador apertava um botão e escolhia entre *yuppies*, conservadores, alternativos e *punks*. Ao haver sinalizado qual o universo a ser investigado, o expectador era tragado a um mundo no qual ele reconhecia os objetos relacionados aos usuários daquele rótulo selecionado anteriormente, na entrada da obra. Apenas examinando os artigos que se referiam a cada tribo, podia-se realizar uma geografia imaginária da vida dos indivíduos que ostentavam aqueles elementos, apenas pelo simples fato de contemplá-los. Aqueles objetos contém seus personagens, assim como são contidos por eles.

esta estética, esta ‘pele das coisas’ constitui uma parte importante da ‘pele’ do corpo social. Epifanizar as coisas, paramenta-las, oferece-las em espetáculo, é, de alguma forma, celebrar o corpo social, por meio desses pedaços de matéria, que assim se tornam elementos da cultura. Cultura que, no melhor do termo, permite, funda e conforta o estar-junto social¹⁴².

Ana Maria Tavares, na obra intitulada **Cityscape** usa mercadorias cercadas de espelhos, em que o expectador se enxerga claramente inserido naquele objeto de desejo. Como em uma fusão, uma interseção. “Há uma circulação simbólica das coisas em que nenhuma tem uma individualidade separada, em que todas atuam em uma espécie de cumplicidade universal de formas inseparáveis”.¹⁴³ O objeto então funciona como uma lâmpada mágica em que a chave para o mal de todas as suas ansiedades e desejos está presente naquele material, ou seja: o gênio é você mesmo.

¹⁴¹ Ibid., p.124.

¹⁴² Ibid., p123

¹⁴³ Cf. BAUDRILLARD, **Senhas**. p.19.

Na alegoria da janela é que o objeto congrega a evasão, em um local onde o objeto passa além dele, para uma paisagem distinta, um portal para um apólogo pessoal em um panorama em que não necessariamente detém a imagem vista e sim o elemento oposto, a imagem que retorna e se confunde com aquele que a contempla, instalando e promovendo um sujeito nômade.¹⁴⁴

Os objetos estão perfurados por pontículos que possuem espelhos, o objeto absorve o homem em suas arestas. O homem absorve o objeto em seu pensamento. O objeto então transpira. E assim, nesta aversão ao vazio, em que é sempre necessário preenche-los com objetos (espaços) e acontecimentos (tempo) no qual os pensamentos ecoam, agem e se materializam: as janelas se abrem e nós atravessamos:

Nesse sentido, o objeto, funcionando como um corpo documental que registra o devaneio e a dor, provoca naquele que sente uma ligação imediata com o objeto, causando uma certa embriaguez poética, como diria Bachelard, quando o poeta, para que a embriaguez seja verdadeira, vai beber na taça do mundo.

O mundo exterior em seus elementos mais sutis, são observados em detalhes por Clarice Lispector, quando ao perceber seu cotidiano acaba contemplando o mundo através de certos episódios ligados a pessoas e objetos: o pinto, as folhas, o mendigo, a barata, que a fazem adentrar em uma reflexão profunda da vida e das coisas, em que a distância reflexiva daquele objeto inicial, representa a relação existente entre o objeto e o sujeito. O crítico de arte italiano Giulio Argan tenta expressar essa reflexão delirante quando reelabora, através de uma experiência muito particular, este transe catártico, quando contemplava o portal da igreja que pintara.

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo - e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante. Foi assim que vi o portal da igreja que pinte.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Cf. ALLIEZ, **Deleuze filosofia ...** p.22.

¹⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. p.90.

Neste sentido, poderíamos aplicar o que denomina: o princípio da interseção. “É o fim do mundo ‘exterior’, o mundo inteiro torna-se subitamente *endótico*, um fim que implica tanto o esquecimento da exterioridade espacial quanto da exterioridade temporal (no-future)”.¹⁴⁶ Ao ler o mundo de modo distinto, através das semelhanças de objetos ordinários, acalentamos uma sede em retirar da dormência, objetos muitas vezes produzidos em série, recolocando-os em outras séries, mais imaginárias e subjetivas: ora como “Talismãs”, que encarceram e cristalizam, ora como “Espelhos” que transpassam e refletem ou como “Janelas” que simulam vertigens e tornam-se razão fundante.

3.3 O ESPAÇO LABIRÍNTICO – O EU E O OUTRO

Ao perceber o espaço como este local de confronto não apenas com o desconhecido, como também com o mais íntimo segredo, a duplicidade se apresenta como uma presença latente entre o passado e o presente, o lá e o cá, numa peregrinação em que a alteridade sugere um sentido errático e inapreensível das coisas. “Em segundos você pode ser tomado, quer dizer ela [a arte] tem que te seqüestrar, mesmo que seja por milionésimos de segundos, ela tem que tirar o expectador daquele lugar, daquele tempo.”¹⁴⁷ Nesta empatia instantânea, a arte, tanto na literatura como nas artes plásticas, provocam a presença do impasse e do deslocamento, permitindo a amplitude espacial daquele que frui. Quando a arte propõe um outro ponto de vista, saímos de nós mesmo e nos apropriamos daquilo que está fora de nós.

O conto de Jorge Luís Borges, intitulado **A casa de Asterion**,¹⁴⁸ nos concede esta visão: Um homem percorre os recantos de sua casa, e nos conta a respeito de sua profunda intimidade com o espaço que ocupa. Recorda-se do tempo infindo que perambula por entre seus corredores, pátios, cisternas e nos diz que todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar afinal a casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo. Relata o fato de entrar a cada nove anos forasteiros em sua morada. Em sua solidão, aguarda o dia que seu redentor chegará e o levará para um lugar com menos galeria e

¹⁴⁶ VIRÍLIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS).p.107.

¹⁴⁷ MEIRELES, Cildo. O caçador de relâmpagos. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais! n. 567, 22 dez. 2002. Entrevista concedida a Juliana Monachesi.

¹⁴⁸ BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**. 7ed. São Paulo: Globo, 1989. p.54.

menos portas. Ao final, constatamos que esse homem, meio deus, meio homem, não é nada mais que o minotauro, quando Teseu então finaliza: “ - Acreditarás Ariadne? – disse Teseu - O minotauro apenas se defendeu.”

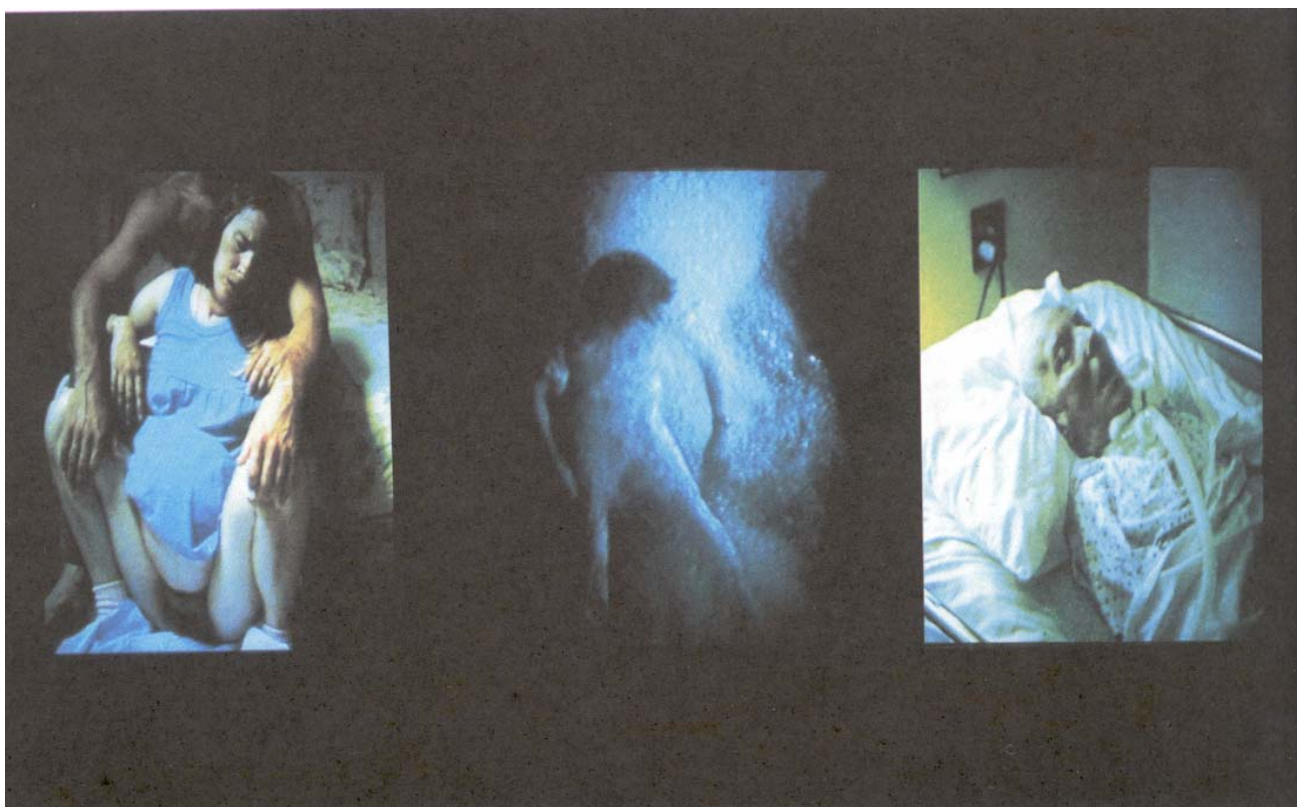
Neste sentido podemos sentir a arte como este território de deslocamento de sentido, em que estávamos acostumados a ouvir a narrativa do lado do “mocinho”: Teseu, somos aturdidos e jogados a um outro local, em que o “inimigo” um rei asceta em sua solidão, é assaltado por invasores e forasteiros que adentram em seu mundo infinito sem permissão de chegada. Teseu ao final fala, e sua fala é repleta de morte, deste homem que quando fala, assassina.

Ao sentirmos identificação com aquele que comumente acusávamos, Jorge Luís Borges em uma ironia triste, em que a arte consegue derrubar estes limites e linhas divisórias, pois a alteridade possui o texto. O espaço então se torna infinito não apenas unitário, esta binariedade múltipla altera a ordem prescrita e propõe um jogo espacial infinito, composto por muitas *personas*, muitos fios enlilhados. Afinal, sabemos que Teseu após matar o minotauro, trai aquela que o auxilia nesta empreitada: Ariadne, a irmã da eremita criatura. Quem será mais sórdido? O herói, seria então um anti-herói, e Borges brinca com esta noção impregnada nas narrativas, mostrando este efeito de duplo negativo através da ambientação mitológica. O fortalecimento do eu se dá olhando o outro. Teseu apenas consegue se colocar como herói, quando mata e encerra o brilho que não tinha, enquanto o misantropo rei, dono de sua morada infinda o aguarda, sabedor de sua identidade estrangeira. Os dois são peças do mesmo tabuleiro, faces da mesma moeda. Para Derrida, o que se marca é a duplicidade do valor. O valor é um valor, mas também um contra-valor.

Essa alteridade percebida no conto de Borges pode ser explorada pela via da narração. O narrador em primeira pessoa conta a sua história, e o final é deflagrado por um outro narrador, que é a palavra final do conto, e que apresenta a morte em suas duas aparições: quando o minotauro morre o conto acaba. Isto é, Teseu assassina duas vezes. Quando a história de um narrador termina, inicia a do outro nesta noção infinita. Ao refletir sobre essa morte, podemos pensar que a narração que nós fazemos de nós mesmos não tem

começo e nem fim, pois a história de nosso nascimento, e de nossa morte, sempre será contada por um outro que não nós mesmos.¹⁴⁹

Bill Viola discute esta faceta através do vídeo **Tríptico**,¹⁵⁰ que incorporando a maneira de contar medieval, traça um panorama da vida. Ao centro, a imagem de uma pessoa que flutua, à esquerda sua mulher dá a luz a seu filho, enquanto à direita sua mãe está no leito de morte em um hospital. E é nesta simultaneidade que assistimos perplexos a vida sendo narrada, nesta trajetória do berço ao túmulo, sendo vista pelo outro. Um terceiro.



IL.16 - VIOLLA, Bil. Tríptico de Nantes, 1992. Instalado no ICA, Londres, setembro-outubro de 1994. 2 projeções de vídeo em preto-e-branco (mostrando G. Lewis, D. Ewart, K. Carter), tempo de duração 13 horas, 20 minutos. Foto cortesia David Zwirner, Nova York. In: ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.p.228.

¹⁴⁹ Cf. GAGNEBIN, op. cit, p. 84.

¹⁵⁰ Cf. ARCHER, op. cit. p.228.

Em seu livro **O animal que logo sou**, Derrida dialoga com ele mesmo acerca dessa alteridade antropocêntrica e repressora. Quando o filósofo tira suas vestes para entrar em um banho comum, ele se depara com a presença do gato que o espreita e o interroga. Derrida então mergulha em uma longa digressão acerca do que é o humano. Por que não sentir vergonha na frente de seu gato? Derrida então questiona esta humanidade presunçosa que detém uma superioridade assujeitante que descarta o fato de que o homem, como conhecemos, foi construído, e por isso, o seu tornar-se-sujeito, possui uma historicidade que consiste neste defeito de propriedade em relação ao outro não-homem. Na era do pós-humano, em que o virtual inaugura uma outra forma de ser, estes questionamentos acerca daquilo que é ou não humano, se estendem a um campo imenso, trazendo incertezas a própria dimensão do que se crê ser humano. “Não se trataria de ‘restituir a palavra’ aos animais mas talvez de aceder a um pensamento, mesmo que seja quimérico ou fabuloso, que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra, e de outra maneira que uma privação.”¹⁵¹

Este descentramento também é percebido em Clarice Lispector¹⁵², em seu livro **A paixão segundo G.H.**, quando a personagem esmaga uma barata na porta de um guarda-roupa e é levada a sentir uma náusea seca e então é tomada por todo um vazio que a constrange.

Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto, aquele quarto que vibrava em silêncio, laboratório de inferno. O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim. A entrada para este quarto só tinha uma passagem, a estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através do dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto _ e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural.

Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria numa ‘ela’ ou num ‘ele’. Eu era aquela a quem o quarto chamava de ‘ela’. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de

¹⁵¹ DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p.89.

¹⁵² No livro **Água viva** Clarice estabelece uma relação entre o eu e o outro como partes de um mesmo lado de uma moeda, em que o aqui e o ali se completam, são unos. A escritora vem a conceber aquilo que denomina o “it”, o mistério do impessoal.

ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque está vendo de frente¹⁵³

Tanto Jacques Derrida quanto Clarice Lispector revelam experiências catárticas em que são surpreendidos em sua nudez do desconhecimento em relação ao outro. É sempre nu que se dá a reflexão, é através da nudez que se concebe o animal dentro de si. Quando o indivíduo se percebe desprovido de uma humanidade rotineiramente antropocêntrica.

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. Conheci um ela que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa - há de respeitar-lhe a natureza - , eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se.¹⁵⁴

O que fazer perante o assombroso desconhecido, o admirável outro, um outro eu; um outro abjeto e justamente por isso sublime?

Em outro conto intitulado **O primeiro beijo**, a autora inicia com a pergunta insistente de uma jovem menina ciumenta ao jovem namoradinho em um ônibus de excursão da escola: “ - Está bem, acredito que sou a sua primeira namorada, fico feliz com isso. Mas me diga a verdade, só a verdade: você nunca beijou uma mulher antes de me beijar?”¹⁵⁵ Clarice Lispector brinca com o tempo e nos confunde, pois a lembrança do menino se apresenta na narrativa, sem distinção entre o que está vivendo e sua vivência anterior, como se a experiência fosse presente; pois também em um passeio, em um ônibus de excursão é que se dá seu primeiro grande beijo. O passado é presente.

E é então que o menino-narrador entretido em seu mundo impenetrável se recorda saudoso de quando, em um ônibus de excursão uma sede enorme lhe tomou o próprio corpo:

O instinto animal dentro dele não errara: na curva inesperada da estrada, entre arbustos, estava ... o chafariz de onde brotava num filete a água sonhada. O ônibus parou, todos estavam com sede mas ele conseguiu ser

¹⁵³ LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H. In: _____. **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Agir, 1994. p. 106.

¹⁵⁴ Cf. LISPECTOR, **Água viva**. p.56

¹⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. **O primeiro beijo e outros contos**. São Paulo: Ed. Ática, 1989. p. 20.

o primeiro a chegar ao chafariz de pedra antes de todos. De olhos fechados entreabriu os lábios e colou-os ferozmente ao orifício onde jorrava a água. O primeiro gole fresco desceu, escorrendo pelo peito até a barriga. Era a vida voltando, e com esta encharcou todo o seu interior arenoso até saciar. Agora podia abrir os olhos. Abriu-os e viu bem junto de sua cara dois olhos de estátua fitando-o e viu que era a estátua de uma mulher e que era da boca da mulher que saía a água. Lembrou-se de que realmente ao primeiro gole sentira nos lábios um contato gélido, mais frio do que a água. E soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. Ávida havia jorrado dessa boca, de uma boca para outra...¹⁵⁶

A transubstancialidade da matéria é colocada, por esta mulher- estátua- coisa: o objeto encantado, de seu mais doce desejo... , quando ela seduz ...

Assim como ocorre quando Clarice Lispector se confronta com a barata, e é interrogada por ela podemos perceber as questões colocadas pela arte contemporânea, como esta dúvida latente. A arte não é comunicação, ela é muito mais uma interrogação do que uma comunicação. Na arte de Jenny Holzer, sentimos esta atmosfera de dúvida através de suas perguntas a céu aberto. Suas frases são colocadas pelas cidades em *outdoors* e letreiros luminosos, que se utilizam do mesmo suporte da mídia e da propaganda de massa, porém possuem um caráter totalmente distinto por seu chamado à poesia e à reflexão frente ao mundo em que vivemos. As frases: “Você é o cheiro que eu vejo em minha roupa” ou “Olha o que vocês fizeram conosco” denotam este encontro, em que o expectador, em meio ao burburinho turbulento da cidade, acaba sendo fisgado a um outro contexto que remete as próprias angústias, tormentos e desejos. O pensamento está fora, não está apenas dentro. O exterior se torna interior, quando este objeto texto novamente interpela. Neste fragmento, neste momento de suspensão carregado de sentido é que se encontra aquele que olha, em que a interpretação não confere, mas suspende o sentido, e então o reino da ficção é instaurado naquele que é olhado.

Os objetos – uma casa, um utensílio, uma mão – passam a ser como rostos. Dir-se-ia que eles olham. Não porque estejam na distância da paisagem romântica, mas porque se distribuem no campo de relações – o espaço planar de visualidade - criado pelo rosto e a paisagem. Um outro

¹⁵⁶ Ibid., p. 21.

modo – contemporâneo – de ver a tradicional relação rosto – paisagem está se delineando aqui.¹⁵⁷

O coeficiente artístico¹⁵⁸ é esta diferença entre pensamento e ato, em que o artista coloca aquilo que nem sabe que existe, quando o seu pensamento não controla o todo do efeito final, e esta margem fugidia que delimita o desvio do fazedor, quando a ação conjugada ao sentimento se alia à fruição. Existe algo que foge, aquilo que seria o peso da fumaça. Neste momento ocorre um encontro com o vazio, pois um estado confessional se instala alterando a concepção racional de um fazer qualquer. A questão aqui não é fazer do artista o único e grande gênio, mas sim assumir a condição que ele possui de conviver com as suas subjetividades, assim como todos aqueles que lidam com o universo da criação e dos sentimentos.

“o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que não existe mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além.”¹⁵⁹

A felicidade desse estrangeiro é justamente manter-se em fuga, ser perpetuamente transitório. Este múltiplo descontínuo em que o estrangeiro mergulha pode ser visto na obra **Ceci-cela**, de Markus Raetz no qual o externo e o interno, o aqui e o lá, o antes e o depois se comunicam, caminham entre si, se multiplicam, tramados, bordados, como aquele que explora, um.

caminhante [que] constitui em relação à sua posição, um próximo e um distante, um *cá* e um *lá*. Pelo fato de os advérbios *cá* e *lá* serem precisamente, na comunicação verbal, os indicadores da instância locutora - coincidência que reforça o paralelismo entre a enunciação lingüística e a enunciação pedestre - deve-se acrescentar que essa localização (*ca-lá*) necessariamente implicada pelo ato de andar e indicativa de uma apropriação presente do espaço por um “eu” tem igualmente por função implantar o outro relativo a esse “eu” e instaurar assim uma articulação conjuntiva e disjuntiva de lugares.¹⁶⁰

¹⁵⁷ PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. p.61.

¹⁵⁸ DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Debates). p.73.

¹⁵⁹ KRISTEVA, Júlia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.13.

¹⁶⁰ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.178.

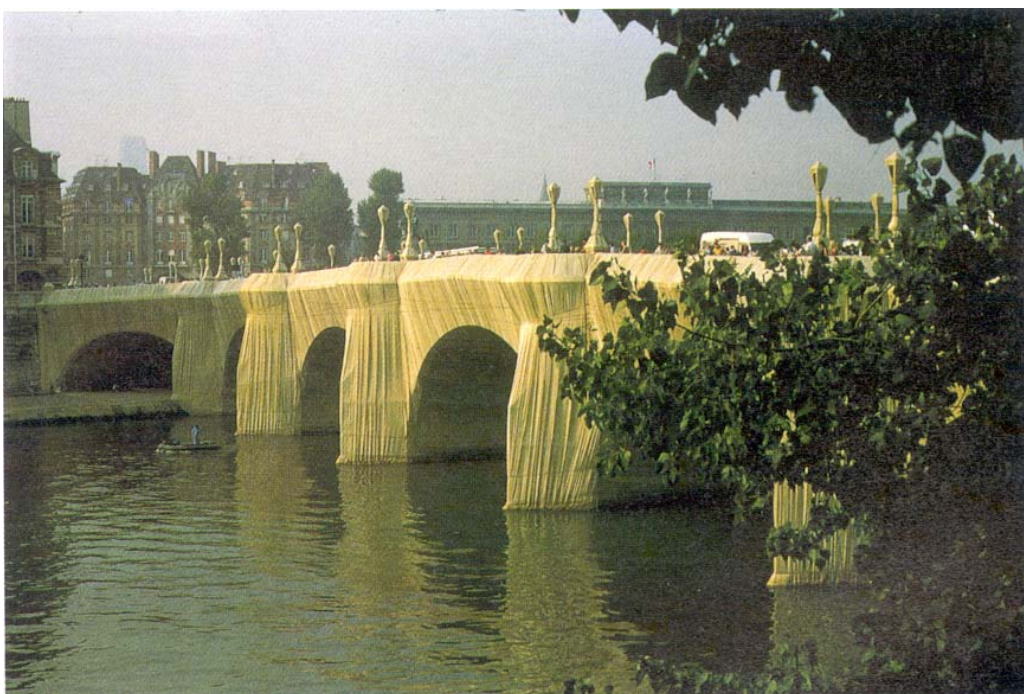
Esta noção de um espaço incorporado vista em Michel de Certeau, também é tratada pelo artista búlgaro Javacheff Christo, que cria imensas obras escultóricas, no qual embrulha literalmente a paisagem já construída, seja pelo homem: marcos históricos e pontes, ou pela natureza: uma ilha, por exemplo. De acordo com Michel Foucault os espaços contemporâneos se mostram justapostos, dispersos e fragmentados em uma simultaneidade.

E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço do lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização. (...) Enfim, o último traço das heterotopias é que elas têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois pólos extremos. Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada.¹⁶¹



IL.17 - RAETZ, Markus. Ceci-cela. In: ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. In: **XXIV Bienal de São Paulo**: “ Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” V. 2 São Paulo: A Fundação, 1998.

¹⁶¹ FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 (Ditos e escritos; III). p.413,420.



IL.18 - CHRISTO, Javacheff. A pont neuf, Paris. 1985. A pont neuf embrulhada em tela e cordas. Atualmente desmanchada. In: O LIVRO da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 97.

Com o intuito de denunciar como ilusório um espaço que se crê real, o artista cria sua heterotopia e envolve a ponte parisiense que atravessa o Sena **A pont Neuf, Paris** com tecidos e cordas, de modo a chamar atenção ao que já existe, porém recriando e conferindo um outro significado à ponte. Ele sublinha, mas também rasura o movimento e o olhar que os passantes destinam aquele pedaço arquitetônico da cidade, estimulando uma maneira de olhar diferente e transformando os objetos costumeiramente conhecidos.

Ao transformar aquilo que se costuma ver, pode-se pensar também na *land* arte de Robert Smithson intitulada **Quebra-mar espiral** que de acordo com Rosalind Krauss “só é possível apreciar o trabalho percorrendo seus arcos, que estreitam à medida que nos aproximamos do final. Contudo, a experiência do trabalho é a de estarmos sendo continuamente descentralizados em meio à vasta extensão de lago e céu.”¹⁶² Percebendo-se constantemente descentralizado, esta paisagem espiral a *land* art de Smithson remonta ao lugar heterotópico do sertão, onde a terra relaciona-se com este devir terrroso que engole, e ainda mesmo acalenta, nos desenhando como barro cindido. O artista ao delatar tal

¹⁶² KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.336.

condição imprime na terra o sentido da cumplicidade inerente aos dois. A terra é desenhada, o caminhante-retirante a desenha, ela é moldada em um novo espaço. No entanto, o que se coloca é uma vivência empírica do expectador em executar a trajetória do desenho, a obra somente acontecia se ocorresse com ela uma “espectação participante”, quando o expectador-caminhante ao percorrer a mesma, incorporasse o trabalho como fruição e se tornasse parte integrante da obra.

Ao delatar a paisagem, Christo explicita e abre um campo de visão análogo, conjugando um canal aberto. Nestas retóricas ambulantes, a paisagem se torna carne. O homem se despe e se torna espaço. Em um “organicismo generalizado, ou de uma presença dos organismos em todo lugar (a pintura do Caravaggio?). A matéria segunda é vestida, mas “vestida” quer dizer duas coisas: que a matéria é superfície portadora, estrutura revestida de um tecido orgânico, ou então que ela é o próprio tecido ou revestimento, textura que envolve a estrutura abstrata”.¹⁶³ Christo evidencia, em sua devoção pelo espaço, as dobras pelas quais os corpos são envolvidos.

¹⁶³ Cf. MAFFESOLI, **A contemplação....** p.121.



IL.19 - SMITHSON, Robert. Spiral jetty, 1970. Rock, Salt, Crystals, Earth and Water; length: 475 m, width: 4.5m Utah, Great Salt Lake (destroyed). In: RUHRBERG, Karl. et. al. **Art of the 20th century**. Bonn: Taschen, 2000. p. 546.

Nem sequer é necessário lembrar que a água e seus rios, o ar e suas nuvens, a terra e suas cavernas, a luz e seus fogos são em si dobras infinitas, como mostra a pintura de El Greco. Basta considerar sobretudo a maneira pela qual a relação da vestimenta com o corpo vai ser agora mediatizada, distendida, ampliada pelos elementos. Talvez a pintura tenha necessidade de sair do quadro e tornar-se escultura, para atingir plenamente esse efeito.¹⁶⁴

Esta percepção de um espaço vívido que se anuncia pode ser escutada em **A confissão de Lúcio**, quando Ricardo, o artista reflexivo, amigo de Lúcio, nos remete a um estado de surpresa frente ao espaço, ao vazio, porém sua sensação é diversa de Christo e Deleuze:

... lembro-me de haver experimentado uma sensação misteriosa de pavor, ao descobrir no fim de uma rua solitária de não sei que capital um pequeno arco, ou melhor, uma porta aberta sobre o infinito. Digo bem - sobre o infinito. Com efeito a rua subia e para lá do monumento começava, sem dúvida, a descer. De modo que, de longe, só se via horizonte através desse arco. Confesso-lhe que me detive alguns minutos olhando-o fascinado. Assaltou-me um forte desejo de subir a rua até o fim e averiguar para onde ele deitava. Mas a coragem faltou-me... Fugi apavorado. E veja, a sensação foi tão violenta, que nem sei já em que triste cidade a oscilei... Quando era pequeno - ora, ainda hoje! - apavoravam-me as ogivas das catedrais, as abóbodas, as sombras de altas colunas, os obeliscos, as grandes escadarias de mármore... de resto, toda a minha vida psicológica tem sido até agora a projeção dos meus pensamentos infantis - ampliados, modificados; mas sempre no mesmo sentido, na mesma ordem: apenas em outros planos. E por último, ainda a respeito de medos: Assim como me assustam alguns espaços vazios emoldurados por arcos - também me inquieta o céu das ruas, estreitas e de prédios altos, que de súbito se partem em curvas apertadas.¹⁶⁵

Christo transborda e aplaude as superfícies seladas pelo pacto espacial, pela infinitude... A grandeza e a magnitude conferem pompa a seus arroubos e namoros com a paisagem. Ele a celebra exultante: "algumas regiões sagradas podem tornar-se tão carregadas de significado que nelas há um poderoso foco de atenção, uma sutil diferenciação das partes, uma alta densidade de nomes."¹⁶⁶ Ricardo porém, revela um sentimento espacial, fruto de uma perda, um mistério, algo que se inaugura, no entanto

¹⁶⁴ DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas, SP: Papirus, 1991. p.202.

¹⁶⁵ SÁ-CARNEIRO, Mario de. **A confissão de Lúcio**. São Paulo: Núcleo, 1993. (Coleção Núcleo de Narrativas Curtas). p.46.

¹⁶⁶ LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.140.

enrosca, incomoda, aflige, algo como os espaços de De Chirico em seus vãos oníricos por espaços outrora sagrados, munidos do mais doce mistério, da mais profunda dor. O caminho se torna livre, enquanto o ar está carregado de chumbo.

Na instalação **Acontece na fricção dos corpos** de Ernesto Neto, integrante da mostra de arte brasileira na 49ª Bienal de Veneza, o projeto é definido através do povoamento de um espaço por objetos moles e envolventes montados, perfumados e porosos. Através da combinação de massas, linhas e vazios, o artista consegue transpor uma preocupação espacial que estabelece a relação entre o ser no espaço, no qual as linhas formadas pelos canais de tecidos, denotam as curvas e intersecções presentes na interrelação espaço endógeno e exógeno. "Indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas, e tais linhas são de natureza bem diversa."¹⁶⁷

O princípio do processo é o movimento que transforma o ponto em linha. Deleuze definiu assim essa condição: estar no meio, como o mato que cresce entre as pedras. Mover-se entre as coisas e instaurar uma 'lógica de e'. Conexão entre um ponto qualquer e outro ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas entre. Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade: o 'entre-lugar'. Seu tecido é a conjunção 'e...e...e'. Algo que acontece entre os elementos, mas que não se reduz aos seus termos. Diferente de uma lógica binária, é uma justaposição ilimitada de conjuntos.¹⁶⁸

Essa compreensão da linha, pode nos indicar uma noção relativa a natureza do ponto. A linha então, lida com o indeterminado espacial, com o espaço em si. O ponto se refere ao lugar, e o lugar aqui está sendo entendido como a união de linhas, a interseção e os pontos nodais, onde "o lugar é delimitado e instaurado pela atividade simbolizadora do homem".¹⁶⁹ Esta maneira de nos pensar como fios, remete ao pensamento de Calvino em sua cidade delgada, formada por linhas, fruto dos canos que formavam a cidade.

¹⁶⁷ DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. p.145.

¹⁶⁸ PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac: Marca d'água, 1996. p.201.

¹⁶⁹ Ibid., p.287.



IL.20 - NETO, Ernesto. Acontece na fricção dos corpos. In: GIANOTTI, José Arthur. Os intermediários da arte. **Folha de São Paulo**, 9 de dez. 2001. Caderno Mais! p. 17.

Lá em Armila, não há "paredes, nem telhados, nem pavimentos: não há nada que faça com que se pareça com uma cidade, exceto os encanamentos de água, que sobem verticalmente nos lugares em que deveria haver casas e ramificam-se onde deveria haver andares: uma floresta de tubos"¹⁷⁰ formados por sifões, torneiras e chuveiros que repousavam a céu aberto, não se sabendo se os encanadores terminaram o seu trabalho antes da chegada dos pedreiros ou se as instalações haviam sobrevivido a alguma grande catástrofe. O fato é que Armila era habitada por ninfas que se banhavam e fadas que antes vindas pelas cachoeiras, aqui vêm pelos canos, recordando as *toilets* de Rembrandt e Renoir. Assim, no cruzamento dessas linhas, nascem experiências fantásticas. O cíclico e portanto, cruzado rememora as superfícies metafóricas sonhadas por Kandinsky, em "uma enorme cidade construída segundo todas as regras da arquitetura e de repente sacudida por uma força que desafia os cálculos"¹⁷¹. Neste sentido, o espaço se rearticula, e o olhar se desloca, "interligando os diversos fios, construindo divisões diferentes, compondo sempre de outra maneira o lugar".¹⁷²

¹⁷⁰ CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p.49.

¹⁷¹ KANDINSKY, W. **Du spirituel dans l'art**. Paris: Denoël, 1969. p.57.

¹⁷² Cf. PEIXOTO, op. cit., p.297.

4 UM ESPAÇO DILACERADO

Ao consagrar o espaço como um lugar que conjuga inúmeras formas de apreensão, podemos perceber um espaço, que se coloca também no âmbito da dor. Um espaço dilacerado e simultaneamente cortante. O espaço que se anuncia aqui é um espaço povoado de perdas, em um espaço que a fragmentação dispara seus estilhaços. Numa geometria assimétrica, é possível reconhecer um espaço navalhado que se direciona a um progressivo ensimesmamento.

Acreditando que o espaço da arte possui uma geografia heterogênea é que escolhemos caminhar aqui por um espaço que reconhece o mundo da desarmonia como um local a ser visitado. Ao expor a tragédia utilizando a arte como veículo, a vida é privada de conceber novas desgraças. A arte também pode se tornar o lugar do sacrifício, pois quando o horror é extravasado algo é banido a ponto de tornar a vida mais amena. A arte se coloca como um espaço cheio, lugar da confissão. A dor aqui é compreendida como uma sensação visitada e revisitada pela arte que recria em cada período uma tragicidade típica. O que se coloca nas obras do inglês Francis Bacon é uma dor que estoura, que agride que atravessa e se atira no expectador, diversa da dor dos caminhantes de Alberto Giacometti, possuidores de uma dor muda, num um soco abafado. A dor deste último artista é similar com a dor de Ana Maria Maiolino. Na obra **Entrevidas** [on the margin of life] de Ana Maria Maiolino, os pontos espaciais são transpostos para pontos ocos e frágeis. A noção de abandono é colocada aqui como se o caminhar fosse vítima de um delito em potencial, a qualquer momento um engano pode ser cometido.

Numa instigante fotografia em preto e branco, a artista mencionada aparece caminhando de costas, em um close que enfoca os pés e as pernas, descalça (desprovida de qualquer proteção física), pisa um chão de pedra, no entanto, entre seus pés, há a presença de ovos. Estes pontos nodais aqui adquirem uma presença análoga, pois ela nos convida a percorrer um território minado pelas fragilidades da vida. Os pontos mais se parecem com bombas, esperando serem acionadas, em uma referência ao território incerto, aos pontos instáveis, ao perigo iminente, provocando no expectador uma sensação dolorida por esses pontos que nos fazem sentir um transtorno calado. Conseguiremos caminhar sem falsear?

O espaço artístico então se insere como esse espaço que convive com a dor, a fragilidade e a dúvida.

O que fazer com os excessos para que não coagulem e se tornem pústulas de um sangue parado? Criar, criar incessantemente, inventar um novo espaço, redimensionar o sentido, trabalhar com as incongruências do espaço vivido, vívido. Peregrinar, peregrinar nestes movimentos entre inúmeros pontos erráticos, nos quais os peregrinos, podem ser compreendidos como semi-retas, afinal "todas as figuras de peregrinos, desde os românticos, seguiram caminho desiludidas"¹⁷³

¹⁷³ BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram:** Win Wenders e seus filmes. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p.142.



IL.21 - MAIOLINO, Ana Maria. Entrevistas [on the margin of life]. Fotografia em preto e branco. In: ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. In: **XXIV Bienal de São Paulo**: “ Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” V. 2 São Paulo: A Fundação, 1998.

Aqui, cabe pensar as poéticas peregrinas, que instauram aquilo que as vanguardas artísticas do século XX realizam, ao explorar o espaço interrogativo, em que o lugar pergunta, onde "a dor presenteia seu bálsamo lá, onde não presumimos"¹⁷⁴. Um “espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas ao longo do tempo”¹⁷⁵

Na década de noventa, as experiências performáticas de sensações e auto-conhecimento, são estendidas para o “site personal”, quando é no lugar do eu que as propostas artísticas se iniciam, ou seja, elas sempre se iniciaram nesse local, mas o que se dá é a explicitação desta prática. A transferência de algo que até então era relegado ao âmbito particular se coloca como função maior. O avesso toma lugar, o processo instaurado pela arte conceitual como partícipe da obra, faz com que o eu se torne objeto de estudo. Muitas vezes esta referência em relação ao espaço íntimo se dá através de uma profunda reflexão acerca da dor e da solidão. E estes sentimentos não são demonizados como pontos a serem ultrapassados, como é o que ocorre nas atuais psicologias de auto-ajuda. Não, a solidão é um dado que se anuncia como parte significativa do indivíduo que cria, que nasce punido, e portanto deve conviver com esta categoria de ser maculado. Uma denominação quase romântica, mas marcada na década de noventa por uma aceitação *blasé* deste universo de dor.

O artista muitas vezes funciona como uma espécie de pintor contemporâneo de paisagens, pois ele percebe o espaço vazio como um local que atormenta, um meio hostil e inquisidor. Fazendo uma longa jornada até a Idade Média podemos nos reportar a algo que anuncia um espaço dolorido.

Santo Anselmo que escreveu nos princípios do século XII, sustentava que as coisas eram perigosas em proporção com as sensações agradáveis que em nós despertavam, e conseqüentemente considerava perigoso estar sentado num jardim onde havia rosas que davam prazer pelo aroma e cor, assim como canções e histórias que agradavam aos ouvidos.¹⁷⁶

¹⁷⁴ HEIDEGGER, Martin. **Da experiência do pensar**. Porto Alegre: Globo, 1969. p.30.

¹⁷⁵ ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental. In: **XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros**. v.2 . São Paulo: A Fundação, 1998. p.33.

¹⁷⁶ CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1961. p.26.

E é nessa paisagem que congrega medo e dor que podemos refletir mais uma vez sobre o espaço povoado. Um espaço que enxerga na arte um lugar profícuo para realizar-se uma antologia da dor.

E assim, retornando à década de sessenta, podemos contemplar ao longe as figuras longilíneas de Giacometti, transbordando uma tristeza pausada, ao configurar a solidão deste espaço dolorido. Porém, seus andarilhos, não extravasam a dor através da abertura de expurgar o mal, eles remoem, convivendo com uma culpa trancada, pela própria inabilidade de viver. Criando mundos que são constituídos pela imanência da perda. Esta mácula também pode ser encontrada em Jean Dubuffet, na poética de suas figuras exortadas: caveiras urbanas que choram na aurora contemporânea... No entanto, se comparadas a Francis Bacon, em **Number VII from eight studies for a portrait**, um de seus estudos do retrato do papa Inocêncio X, retrato realizado por Velázquez, a ferida pula perversamente através do clamor angustiado da figura. Através da distorção, Bacon não moraliza, ele simplesmente aponta um estado de humanidade que se torna, um fenômeno.

Na década de sessenta a corrente conhecida como “ação vienense” constituída por artistas como Günter Gross, Hermann Nitsch realizaram atos de rebeldia contra o próprio invólucro corporal, na ritualização da dor, ou mesmo na exacerbação dela para com o expectador. Gross, que em meados dos anos sessenta já era denominado como o pai da *Body Art*, realizava auto-mutilações fictícias, porém angustiantes, que eram gravadas e fotografadas.



IL.22 – GIACOMETTI, Alberto. Homem caminhando II, 1960. Bronze 187cm. Galerie Beyeler, Basileia. In: TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.p.51.



IL.23 - BACON, Francis. Number VII from Eight studies for a portrait. 1953. Oil on linen, 152.3 x 117 cm. Gift of Mr. And Mrs. William A. M. Burden. In: THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. **To be looked at.** Distributed Art Publishers, Inc. 2002. p.71.

Esta apologia da dor é também conferida em Artaud, em seu teatro da crueldade: "Proponho assim um teatro no qual imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do expectador que se vê no teatro como presa de um turbilhão de forças superiores."¹⁷⁷ Para Michel Maffesoli, se referindo a um texto de Julien Gracq, há as sensibilidades que se inscrevem em uma sensibilidade do "sim", e outras que constituem uma filosofia do "não". O espaço que estamos configurando agora, se insere claramente neste último ponto, em que tudo respira mágoa, diferenciando então:

...aqueles que como Claude, escrevem a partir de um "sim absoluto, eufórico frente a tudo que advém, aqueles que têm um formidável apetite por aquiescência", para os quais escolher está fora de questão, para os quais tudo é bom, eventualmente até o mal, e aqueles que, como Sartre, funcionam a partir de um "não inscrito na afetividade profunda", a partir de um "não em parte visceral". Importa pouco, para a matéria em foco, quais os autores envolvidos; atenhamo-nos, pois, à sensibilidade que eles representam. Quanto mais não fosse, para observar que foi, antes, uma literatura e um pensamento do "não" que triunfou durante a modernidade.¹⁷⁸

O não é sentido em um espaço desorganizador das verdades estabelecidas, um espaço que nega e se lamenta de ser ele mesmo, assim como podemos ver em um Goya, ou um Kafka, que delatam o desespero, as rupturas e os poréns de um sistema falido, no qual o homem habita em ruínas: "Mesmo na histeria, a angústia não é que o deus esteja longe demais, é que esteja perto demais, certamente, mas que esteja de costas, como diz Hölderlin. 'Estar na intimidade dos deuses sem lhes ver o rosto.'¹⁷⁹

Esta condição de sofrimento e realismo, porém nunca será como o universo circense felliniano, que aceitando o sim como resposta, faz do riso o elixir para a dor acumulada. Em seu filme **Amarcord**, por exemplo, o diretor expõe, o pesar do crescimento e da maturidade, compensados através da recordação de sua infância, recheada por tipos humanos dos mais caricatos que povoam sua pequena cidade natal, em um circo de prazeres. Neste filme, ele sente a vida repleta de boas histórias para contar. Pensemos novamente em Antonin Artaud, e velozmente nos direcionaremos para uma outra ponta,

¹⁷⁷ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonade, 1985. p.107.

¹⁷⁸ MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p.131.

¹⁷⁹ LYOTARD, Jean. **Peregrinações: lei, forma, acontecimento**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.30.

aquela do não em suas imagens do perigo absoluto, no qual narra a presença desta intenção, deste desejo sangüinário de tragédia fresca:

E quando acreditamos ter chegado ao paroxismo do horror, do sangue, das leis ultrajadas, da poesia enfim consagrada pela revolta, somos obrigados a ir ainda mais longe numa vertigem que nada pode deter. Mas no final, pensamos, vem a vingança, vem a morte por tanta audácia e por esse crime avassalador.¹⁸⁰

O que também estamos pensando aqui, se refere ao espaço alusivo da dor e da morte, da criação. Afinal tanto o ritual de nascimento como o de morte são seguidos por momentos de espera, a espera implica em perda, em dor, no qual a pessoa que passa pela experiência, sofre a angústia e o sofrimento, impostos pela transição entre a presença e a ausência. A janela, presente nesses momentos, se embaça ao olhar perplexos daqueles que acompanham tal movimento. O ritual de passagem. O instante prolongado de aguardar o antes e o depois, quando o tempo, permite conferir as fraturas existentes em um corpo atravessado. Tanto ler quanto criar se encontram nesses momentos de dormência, em que em uma espécie da morte, a vida é brindada!

A leitura mitológica também possui esta poética do trágico, como *ethos* privilegiado do destino e da condição humana. Ainda na Antigüidade podemos assistir à morte do rei Agamenon. Agamenon experimenta este espaço que trai. Ao chegar vitorioso, da grande guerra de Tróia, sua comemoração é feita com sangue, pela esposa Clitemnestra e o cúmplice amante Egisto, que assassinam Agamênnon em seu banho real. Um banho fúnebre, derradeiro. Como ocorre na tragédia de Eurípedes, nós leitores, também acabamos por cometer um homicídio, afinal nos prestamos a sentir aquilo que o personagem sente, aproveitando as aventuras, mesmo que em um desvio, nos arremessando frente ao desconhecido.

Cada personagem lido não é mais um personagem qualquer, mas uma pessoa com quem travamos diálogos, dúvidas e indignações que preconizam temores vividos. O leitor então, apesar de amigo da personagem, acaba por apresentar um mórbido desejo de que a personagem acabe a sua tarefa, pois compreende melhor a vida e tudo o que foi realizado antes, pois ela consegue ser melhor assimilada conforme tomamos consciência de seu ciclo total, nos sentimos então imortais, perante a personagem.

¹⁸⁰ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonade, 1985. p.41.

O assassinato cometido pelo narrador é afoitamente observado por um leitor ávido, que passa a ocupar então o espaço como um cúmplice do crime cometido. Artur Barrio, que se mostra conhecedor dessa condição homicida ao realizar a obra intitulada **Livro de carne**. A arte abjeta então adquire uma função catártica, no qual o livro vivo transpira este estado abjeto de sabor que vivemos, ao saborear "a pele" dos personagens literários, concebendo o texto, como tecido.

Andy Warhol, nem poeta trágico, nem simpatizante socialista, ao contrário apreciador da releitura das imagens capitalista também efetua seu registro da ausência. Denuncia a morte ao fotografar um acidente de carro em **Desastre de sábado**, onde as vítimas ensangüentadas jazem em um chão estilhaçado. Um espaço atomizado, o espaço da perda, no qual nada se conserva, tudo putrefa, um espaço órfão, lugar do abismo. O expectador é violentado. Em uma experiência da morte, em que a visão do cadáver oferece um exemplo radical do se tornar-imagem, do homem na e pela morte; porém a morte aqui diz respeito também ao olhar, pois aquele que é olhado, é morto. No mito, quando Orfeu não se contém e olha Eurídice, que ainda está presente no Hades, ela esmaece e some, é morta por seu amante. O olhar fere, ele é mortal e corrosivo.



IL.24 - BARRIO, Artur. Livro de carne. 1979. Livro do artista. Dimensões variáveis. In: FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002 (Folha explica)p.22.



IL.25 – WARHOL, Andy. Desastre de Sábado, 1964. Acrílico e silkscreen esmaltado em tela, 152 x 208 cm. Coleção Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Mass. (foto Rudolph Burkhardt). In: STANGOS, Nikos. (org.). **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p.269.

A frase de Nietzsche "só os criadores podem aniquilar", expõe o drama da tragédia entre os amantes mitológicos. Orfeu, um músico exímio compositor mata, mesmo sem possuir vontade alguma. Este encontro com a dor, que o artista acaba encontrando nesse espaço, remete a Lacan. Segundo ele, a premissa de que no fundo de cada pessoa existe um desejo de conhecer é errônea, pois a atitude espontânea do ser humano é a de não querer saber. O desejo fundamental, é o de não saber muito. Todo verdadeiro progresso no conhecimento deve ser adquirido por meio de uma dolorosa luta contra nossas propensões espontâneas.

O espaço da dor de Bill Viola em seu **Tríptico**, (Il. 16), encerra Morte e Vida, fruto de um sofrimento advindo em uma solidão presente na dor. “Nos ensinamentos dos mistérios, a dor é santificada: as ‘dores do parto’ santificam a dor em geral - toda transformação e todo crescimento, tudo quanto garante o futuro, postula a dor... Para existir a eterna alegria de criar, para a vontade de vida afirmar-se, o ‘tormento do parto’ deve também existir eternamente...”¹⁸¹ Esta noção da dor como companheira pode ser encontrada no relato de Arnheim.

Conta-se que certos aborígenes da África ocidental evitam atravessar uma praça aberta ou uma clareira ao meio-dia porque têm medo de ‘perder sua sombra’, isto é, de se encontrarem sem uma. O fato de saber que as sombras são curtas ao meio-dia não implica entendimento da situação física. Quando se lhes perguntar por que não ficam igualmente amedrontados quanto à escuridão, porque ‘à noite todas as sombras repousam na sombra do grande deus e adquirem novo poder’. Depois da ‘renovação’ noturna elas aparecem fortes e grandes pela manhã – isto é, a luz do dia alimenta-se de sombra ao invés de criá-la.¹⁸²

Sabedores desta necessidade “sombria”, as sociedades tribais têm consciência da ausência necessária. Os indianos que vivem nas aldeias assombradas pela presença de tigres famintos, acreditam que os deuses criaram esses felinos, para ensinar humildade aos homens. Esta dor irmã, amiga, não existe na sociedade contemporânea, pois não implica no fato de que através dela alcança-se coragem e prestígio. O caráter da investidura e da dor física presente nas sociedades primordiais, se perde, não possui nenhum sentido, não é mais uma prova, no entanto alguns artistas ‘malditos’ estão cientes desta condição, como vemos em Jean Genet, em que: “Toda beleza está na ferida”.

Algun recanto de seu ser não se terá modificado enquanto estava triste? Perigosas e más são apenas as tristezas que levamos por entre os homens para abafar a sua voz. Como as doenças tratadas superficialmente e à toa, elas apenas se escondem e, depois de leve pausa, irrompem muito mais terríveis. Juntam-se no fundo da alma e formam uma vida não vivida, repudiada, perdida, de que se pode até morrer. Se não fosse possível ver além dos limites de nosso saber e um pouco além da obra de preparação de nossos pressentimentos, talvez suportássemos nossas tristezas com maior confiança que nossas alegrias. São, com efeito esses momentos em que algo de novo entra em nós, algo de ignoto: nossos sentimentos emudecem com embaraçosa timidez, tudo em nós recua, levanta-se um

¹⁸¹ MACHADO, Duda. (org.) **Friedrich Nietzsche** _ breviário de citações. São Paulo: Landy Editora, 2001. p.141.

¹⁸² ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998. p.307.

silêncio e a novidade, que ninguém conhece, se ergue aí, calada, no meio.¹⁸³

O que podemos notar nesse espaço de dor, é a frequência com que são aferidas sensações implacáveis e perversas no universo do artista. Seria aquilo que Susan Sontag relacionaria ao intelectual melancólico e taciturno, estar fadado a conviver com o selo do "signo de saturno". Van Gogh, detém essa atitude profunda e triste em relação ao mundo, ao relembrar do momento que se despediu de sua terra natal: "O país ou a pátria está em todos os lugares. Em vez de me deixar levar pelo desespero, tomei partido da melancolia ativa enquanto tinha a potência de atividade, ou em outras palavras, preferi a melancolia que espera e que aspira e que busca, àquela que embota e, estagnada, desespera."¹⁸⁴ Seu país é a melancolia da criação vigorosa e compulsiva, pois "... o solitário é como uma coisa submetida às profundas leis. Ao sair para a manhã que aponta, ao olhar para a noite cheia de eventos, se chega a sentir tudo o que aí acontece, todos os encargos se desprenderão dele como de um morto, embora se encontre no meio vibrante da vida."¹⁸⁵

Na obra de João Gilberto Noll, **Hotel Atlântico**¹⁸⁶ o narrador em primeira pessoa narra a história de uma viagem em direção ao sul do Brasil. Logo nas primeiras linhas do livro, ele entra num hotel em Copacabana e se depara com a presença de um cadáver coberto que sai do hotel. Na iminência deste embate repentino apenas resta o constrangimento da surpresa. Na medida que a direção de sua viagem vai se aproximando do sul percebemos que esse personagem se encontra doente e viaja em direção a morte. E como metáfora de uma obra que aos poucos vai se despedindo, o personagem nas últimas linhas do livro, se concentra naquilo que antes não queria pensar quando no início espreita a morte através da visão do outro morto, agora ele é espreitado por ele e sente e relata sua experiência mortal, através de seus últimos suspiros, quando o mar é testemunha do infinito existencial da morte.

O artista é aquele que muitas vezes escolhe trabalhar com estes escombros e com estes restos indesejados e esquecidos, mas muitas vezes mortíferos... Os escombros no meio do caminho recordam sua condição errante e lembram aquele que assiste de sua própria condição mortal. Este espaço melancólico do artista é espreitado pela **Aranha** de

¹⁸³ RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: Editora Globo, 1980. p.62.

¹⁸⁴ VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Porto Alegre:L&PM, 2002 (Coleção L&PM Pocket). p.44.

¹⁸⁵ Ibid., p.50.

¹⁸⁶ NOLL, João Gilberto. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Louisie Bourgeois, quando o inseto em escultura armada, é redimensionado estacionando a uma altura desconfortável para o observador que a contempla gigante e radiante. Brincando com as dimensões e o vazio interligado entre suas patas, a artista retoma a questão da iminência do desconhecido como dor. Em sua realeza equilibrada a aranha toca somente alguns pontos do chão. Habitando as intersecções ela anuncia a presença do inominável. Em seu silêncio, o expectador se sente caçado. Nas palavras de Clarice Lispector, em uma carta a João Cabral de Melo Neto, ela revive a intensa e dolorida fruição designada ao desafio criativo:

...seria você capaz de continuar escrevendo sem risco de perder a cabeça? é alguém capaz de jogar *poker* sem dinheiro? Sem arriscar? Estou certo que não. Agora, eu pergunto ainda: serão de maldizer esses momentos de desespero e pessimismo que nos obrigam a começar cada vez, cada livro ou cada poema? Apesar de desagradáveis – eu os atravesso desprezando-os, pintando de feio o ofício de escrever e a escrita – não terão eles uma utilidade? O toureiro não necessita esses vazios para ter em que quebrar a cabeça, com que começar. Por que o touro se encarrega disso.¹⁸⁷

Apesar de conviver com a constante da dor e da morte, como um elemento necessário para que a criação ocorra, podemos pensar no que André Malraux afirma, ser a arte a única coisa que resiste, a morte. Nesse mesmo pensamento, de acordo com Deleuze:

...Reflitamos... o que resiste à morte? Basta contemplar uma estatueta de 3.000 anos antes de Cristo para descobrir que a resposta de Malraux é uma boa resposta. Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.¹⁸⁸

Justamente por saber conviver com a morte, é que a arte se torna sobrevivente. O artista sabendo que habita um tártaro recanto cuja morte assiste onisciente sua criação, pode acreditar naquilo que Clarice Lispector crê em sua confissão: “Minha força está na solidão. Não tenho medo nem das chuvas tempestivas, nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite...”¹⁸⁹ E então assim “concluído o quadro, vejo-me

¹⁸⁷ LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.186.

¹⁸⁸ DELEUZE, Gilles. O ato de criação. **Folha de São Paulo**, 27 jun. 1999, Caderno Mais! p.5.

¹⁸⁹ LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do livro, 1976.

desamparado e só, como um anjo caído que ronda o paraíso sem saber nem lembrar a entrada secreta deste mundo invisível”¹⁹⁰

¹⁹⁰ BERG, Evelyn; CATTANI, Icléia (et.al). **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional de Artes Plásticas/ Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985 (Coleção Contemporânea; n.1). p.36.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALLIEZ, Eric. **Da impossibilidade da fenomenologia:** sobre a filosofia francesa contemporânea. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996a (Coleção TRANS).
- _____. **Deleuze filosofia virtual.** São Paulo: Ed. 34, 1996b (Coleção TRANS).
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção a).
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Max Limonade, 1985.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARCELLOS, Vera Chaves. O caminho de Tirésias, ou reflexão sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros. **Porto Arte** – Porto Alegre, v.9, n.17, nov. 1998.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BATTOCK, Gregory. **A nova arte.** São Paulo: Perspectiva, 1999 (Coleção Debates).
- BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. **Senhas.** Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- _____. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva, 2000 (Coleção Debates).
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas.** Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERG, Evelyn; CATTANI, Icléia (et.al). **Iberê Camargo.** Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional de Artes Plásticas/ Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985 (Coleção Contemporânea; n.1). p.36.
- BEUYS, Joseph. Disponível em: < <http://members.aol.com/mindwebart2/page183.htm> >
- Acesso em: 20 mai. 2002.
- BORGES, Jorge Luís. **O Aleph.** 7ed. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. **Elogio da sombra.** São Paulo: Globo, 2001.
- _____. **Ficcões.** 5.ed. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. **História Universal da Infâmia.** Porto Alegre: Globo, 1975 (Coleção Sagitário).
- BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram:** Win Wenders e seus filmes. São Paulo: Cia das letras, 1987.

CAGE, John. **De segunda a um ano:** novas conferências e escritos de John Cage. São Paulo: Hucitec, 1985.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Cia das letras, 1990.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto. (et.al.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. artes do fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994

CHEREM, Rosângela; WILD, Jaqueline. Alteridade em tela: questões sobre a interpretação de uma obra. **Clinamen** – Revista Psicanalítica, Maiêutica Florianópolis, v.2, n.2, nov. 2003.

CHIARELLI, Tadeu. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. **Porto Arte** - Porto Alegre, v.6,n.10 nov. 1995.

CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte.** Lisboa: Ulisseia, 1961.

DELEUZE, Gilles. **A dobra:** Leibniz e o barroco. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. **Conversações.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou.** São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** SP: Ed. 34, 1998.

DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega.** São Paulo: Attar editorial, 1991.

EYE.Disponível em: <<http://www.theartnewspaper.com/interviews/interviews.asp>> Acesso em: 30 dez. 2003.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje.** São Paulo: Publifolha, 2002 (Folha explica).

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 (Oficina das Artes).

_____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 1999 (Coleção L&PM Pocket).

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992 (Coleção TRANS).

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultura, 1999 (Coleção Os pensadores).

HENDRICKS, Jon. **A urgência conceitual do Fluxus**. Folha de São Paulo, domingo, 23 de fevereiro de 2003. Caderno Mais.

HONNEF, Klaus. **Arte contemporânea**. Lisboa: Taschen, 1994.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KANDINSKY, W. **Du spirituel dans l'art**. Paris: Denoel, 1969.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRISTEVA, Júlia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity. Revista October 80, 1997.

LACAN, Jacques. **O Seminário - livro 11 - os quatro conceitos fundamentais de psicanálise**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LEENHARDT, Jaques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História: Novos objetos**. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

LEXIQUE pour l'enseignement des arts plastiques. Disponível em <http://www.ac-amiens.fr/academie/pedagogie/arts-plastiques/pages/siteap324.htm>> Acesso em 20 abr. 2003

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. SP: Círculo do livro, 1976.

_____. A paixão segundo G.H. In: _____. **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

_____. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **O primeiro beijo e outros contos**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LYOTARD, Jean. **O inumano**: considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

_____. **Peregrinações**: lei, forma, acontecimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MACHADO, Duda. (org.) **Friedrich Nietzsche** - breviário de citações. São Paulo: Landy Editora, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1995 (Século XXI).

_____. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTINS, Maria Helena. (org.) **Rumos da crítica** . São Paulo: Editora SENAC/ São Paulo: Itaú Cultural 2000.

MELIN, Regina. **Incorporações**: agenciamentos do corpo no espaço relacional. Tese de doutorado: Comunicação e semiótica.PUC SP, 2003

MEIRELES, Cildo. **O caçador de relâmpagos**. - FOLHA DE S. PAULO - Caderno Mais! n. 567, 22 dez. 2002. Entrevista concedida a Juliana Monachesi.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MORICONI, Ítalo (org.) **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NATHAN, Monique. **Virgínia Woolf**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NOLL, João Gilberto. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (Coleção a).

O LIVRO da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. (Coleção Repertórios).

PAPE, Lygia. **Lygia Pape** – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998 (Coleção Palavra do artista).

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 1991.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: Editora Globo, 1980.

ROCHA, Gláuber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhanbra, 1985.

ROHMANN, Chris. **O livro das idéias**. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. In: **XXIV Bienal de São Paulo**: “ Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” V. 2 São Paulo: A Fundação, 1998.

ROSE, Bárbara. **Claes Oldenburg**. NY: The Museum of Modern Art, 1970.

RUHRBERG, Karl. et. al. **Art of the 20th century**. Bonn: Taschen, 2000.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. São Paulo: Núcleo, 1993 (Coleção núcleo de narrativas curtas).

SERRES, Michel. **Atlas**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994. (Coleção Epistemologia e sociedade).

SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Porto Alegre; São Paulo: L&PM Editores, 1986.

STANGOS, Nikos. (org.). **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TESSLER, Elida. Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters. **Porto Alegre** – Porto Alegre, v.7 n.11, p.57-67, mai.1996.

THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. **To be looked at**. Distributed Art Publishers, Inc. 2002.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2002 (Coleção L&PM Pocket).

VIDAS secas. Direção de Néelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Herbert Richers: Dist. Sinos Filmes, 1963. 105 min, preto e branco.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999 (Coleção TRANS)

WEITEMEIER, Hannah. **Klein**. Lisboa: Taschen, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores).

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.